QUENTIN TARANTINO: CINE DE REESCRITURA

POR HERNÁN SCHELL



QUENTIN TARANTINO: CINE DE REESCRITURA

POR HERNÁN SCHELL

Corrección: Micaela Berguer y Natalia Rodriguez Simón (www.facebook.com/textoindependiente)

Dibujo de tapa y retrato del autor: Maia Debowicz (www.maiadebowicz.com.ar)

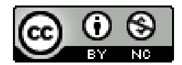
Diseño de tapa y maquetación: Ártica - Centro cultural online (www.articaonline.com)

ACLARACIÓN PREVIA A LA LECTURA

Quise aprovechar las posibilidades del libro digital al máximo, de ahí que de vez en cuando podrán encontrar links a entrevistas, videos o artículos que sirven para ilustrar algunos de los puntos que planteo en mi libro. Por otro lado, si clickean en el título de los capítulos, podrán ir a una videoconferencia mía sobre la película a analizar.

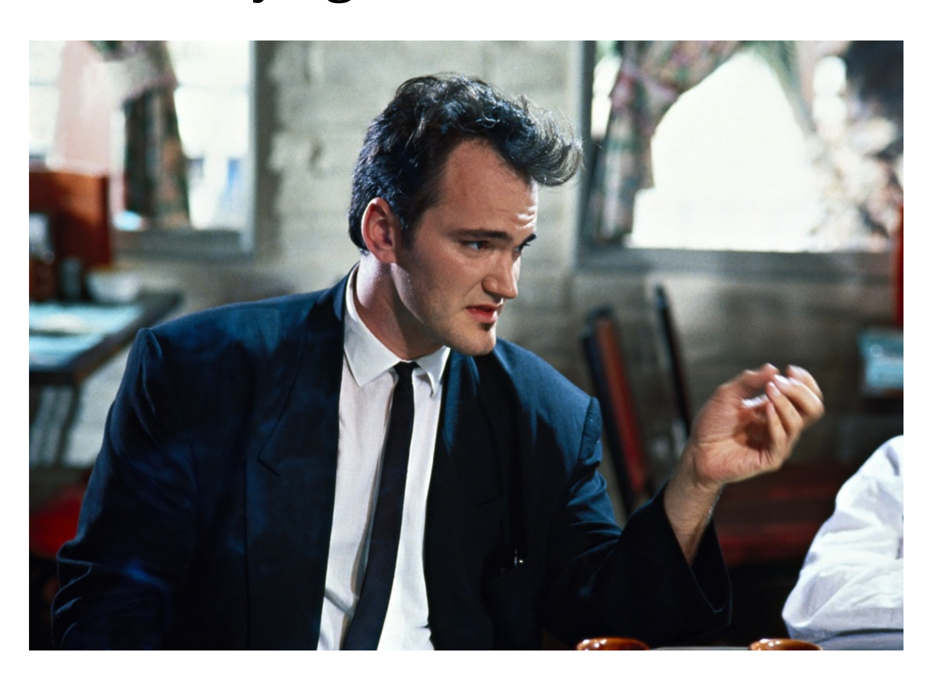
H.S.

1ª edición: julio de 2015 - Edición electrónica en PDF, 200 páginas, disponible para su descarga en www.articaonline.com



Índice

Prefacio y agradecimientos



Un conocido me dijo una vez que la cinefilia que empezó en los noventa se divide entre aquellos que admiran a Quentin Tarantino y aquellos que admiran a Tim Burton. Esta afirmación es, por supuesto, exagerada, pero no deja de encerrar algo de verdad. Burton y Tarantino son los dos únicos directores surgidos en los noventa (sí, claro, Burton empezó a filmar en los ochenta, pero el prestigio de su nombre comenzó en la década siguiente) cuya firma logró ser tan popular que supo imponerse por el nombre de cualquier estrella. O sea, *El joven manos de tijera*, *Batman vuelve*, *Kill Bill* o *Jackie Brown* lograban y logran ser reconocidas como películas "de" Tarantino o Burton antes que películas "con" Johnny Depp, Michael Keaton o Uma Thurman. Así es como Tarantino y Burton fueron, para muchos de los que empezamos a formar nuestra cinefilia en los noventa, los primeros realizadores en los que pudimos reconocer, desde un principio, un estilo claro, temáticas fáciles de identificar, obsesiones personales y la evolución de una obra con un sello propio. Fueron, en suma, los primeros directores a los que reconocimos como autores, incluso antes de saber qué significaba eso del autor. De ahí que, de alguna manera, este libro sobre Tarantino haya empezado a gestarse desde hace más de una dos décadas, cuando, en tiempos del VHS, yo empezaba a ver este cine de mafiosos parlantes y conversaciones "sobre la nada" con un ojo crítico,

mientras comparaba una película con la otra y veía en todo caso si había mejorado o empeorado, o en qué había cambiado respecto de su obra anterior.

A lo largo de los años, durante la redacción de este libro y sus sucesivas revisiones, algunas películas de QT fueron más apreciadas que otras; largometrajes que consideraba obras maestras no terminaron siendo tan de mi agrado y otros, en cambio, crecieron mucho con el tiempo. Así fue como *Perros de la calle*, que consideré una obra maestra durante varios años, se me fue desdibujando con las sucesivas revisiones, y *Kill Bill*, a la que pensaba fallida, se fue transformando progresivamente en una obra imperfecta pero dueña de una ambición mucho mayor de la que había creído en una primera lectura.

No obstante los cambios y los pareceres que podía tener sobre QT, hay algo que siempre veo en su cine: el hecho de que, después de veinte años de actividad, Tarantino siga siendo uno de los cineastas más apasionantes para ser discutidos. Tal es así que uno de los artículos que más fervorosamente recomiendo sobre QT es “Los asesinos de la imagen”, de Thierry Jousse, un escrito contra el realizador de *Tiempos violentos* que la revista *Cahiers du Cinéma* sacó en el 95 y que puede leerse en la extraordinaria recopilación de textos del *Cahiers du Cinéma* que la editorial Paidós sacó bajo el título de *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*. Allí Jousse ataca con ferocidad la concepción cinéfila, estética y moral del cine de QT con argumentos discutibles pero fascinantes.

Puedo decir incluso que acaso la mayor causa de que este libro exista es la posibilidad de contribuir a la discusión que aún hoy se tiene acerca de este cineasta. Soy al menos de aquellos críticos que piensan que no hay mejor forma de ejercer el oficio que polemizando con interlocutores inteligentes; de ahí que uno de mis mayores incentivos para hacer este largo análisis sea que algunos de mis críticos preferidos (Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Héctor Soto, el mencionado Thierry Jousse) le tengan poca estima a Tarantino.

Con respecto a su estructura, este estudio se constituye de una introducción y siete capítulos (varios de ellos con nombres extravagantes, en honor al gusto por el lenguaje del cineasta). La introducción consiste, en principio, en discutir los argumentos más comunes que existen contra el cine de QT, y luego hablar de las características generales de su obra cinematográfica. Como su cine me pareció siempre un hecho eminentemente

frankensteiniano, creí relevante realizar una primera aproximación a su universo uniendo las influencias de cuatro directores (Martin Scorsese, Howard Hawks, Sergio Leone y Jean-Luc Godard) con los que la filmografía de QT tiene varios puntos en común. Por supuesto que desde ningún punto de vista pienso que ese cuarteto sea la única influencia del realizador (no habrá quienes me reclamen contribuciones claves a su cine como las de Samuel Fuller, Sergio Corbucci, Brian De Palma, Eric Rohmer, Seijun Suzuki, Kinji Fukasaku, Sam Peckinpah, Budd Boetticher o Jack Hill), pero sí son lo suficientemente importantes como para que, unidos, puedan empezar a trazar un mapa de las características generales de su cine.

El resto del libro simplemente consiste en un capítulo por cada película que dirigió Tarantino. Más allá de sus largometrajes, menciono al paso sus cortometrajes, concentrándome especialmente en "The Man from Hollywood", la historia que hizo para *Cuatro habitaciones*. Hubiera deseado hablar mucho más de dos películas en las que participó como guionista y que fueron claves para su carrera: *True Romance*, dirigida por Tony Scott, y *Asesinos por naturaleza*, dirigida por Oliver Stone. También me ha quedado en el tintero (ni por aproximación dije todo lo que me hubiera gustado decir) explayarme sobre *Del crepúsculo al amanecer*, película que menciono casi al pasar en el capítulo sobre *Jackie Brown* y que hubiera merecido muchas más líneas.

Por último, vale mencionar los agradecimientos. Primero y principal —y si me disculpa el lector el cliché— a mi familia: a mi madre, por un lado, pero también a mi hermano y a mi abuela. En segundo lugar, a Eduardo y Jorge Gemetto, además de Mariana Fossatti, que son los principales responsables de este libro online. También un especial agradecimiento a Maia Debowicz, crítica de cine, artista conceptual y dibujante que accedió a hacer la tapa de este e-book. A Martín Castro Malgor, por las discusones sobre cine (entre otras cosas), y a Ricardo Colombotto, por la proporción de material de todo tipo. Finalmente, a la gente de A Sala Llena (en especial a Jose Luis De Lorenzo) y de la revista *El Amante Cine*. Los primeros son amigos, los segundos, además de que algunos de ellos son parte de mi círculo de amistad, fueron clave en mi formación crítica y cinéfila, tanto en mis años de estudio en la escuela de El Amante como en mis años de redactor para esta excelente publicación. De este último grupo, mi especial

agradecimiento (por razones muy diferentes) a Gustavo Noriega, Mariela Sexer, Diego Brodersen, Federico Karstulovich, Agustín Campero, Eduardo Rojas, Marcela Ojea y Lilian Ivachow (como bonus track, también a Norma Boero).

Introducción

El reescribidor

(O cómo empezar a armar el cine de Tarantino en cuatro directores y otras cuestiones más).



Plano de *True Romance,* la obra maestra de Tony Scott y el primer guion que Tarantino vendió a Hollywood.

Empecemos este texto con una afirmación obvia: Quentin Tarantino se ha transformado en una figura cool, en uno de los pocos realizadores estrella que hay hoy en Hollywood. De él se conocen mundialmente no sólo sus películas, sino además su rostro de caricatura —tan marcado por esa pera prominente— y su modo de hablar acelerado. No pocos han señalado que incluso hay algo del cliché de Hollywood en su figura. Después de todo, que QT sea hoy sumamente popular se asemeja a la revancha de un nerd que en su adolescencia no gozaba de nada de popularidad y que se pasó de los 18 a los 25 años atendiendo un videoclub y programando todo tipo de películas para su exhibición en circuitos cinéfilos. Hoy, sin embargo, este freak cinéfilo que a los 19 años programaba ciclos de Rohmer en cineclubes terminó haciendo largometrajes que ya son parte de la cultura popular contemporánea y cuya estética ha influido no solo en el mundo cinematográfico sino también en la televisión y la publicidad. El monólogo de Samuel

L. Jackson sobre Ezequiel en *Tiempos violentos*, el traje amarillo de Kiddo *alla* Bruce Lee en *Kill Bill*, y la icónica presentación de *Perros de la calle* al ritmo de "*Little Green Bag*" son algunos ejemplos cabales de esto. También son momentos e íconos que, de tanto destacarse en su filmografía y de tanto ser señalados como cool, terminaron haciendo que para mucha gente la figura de QT se volviera la de un director con estilo y solamente eso. Por eso es común ver opiniones que caracterizan a Tarantino meramente como un autor superficial. De hecho, creo que si este libro existe es por la curiosidad que tengo de ver si estaré a la altura de mostrar que QT es todo lo contrario a un realizador chato, e incluso trataré de probar que esas acusaciones de superficialidad son en general producto de una mirada apresurada sobre su obra en la que el crítico está más interesado en probar un prejuicio que en analizar en serio la película.

Este tipo de juicios apresurados y facilistas pueden verse en una conferencia que hizo Adrian Martin (crítico que, con total justicia, se considera una de las voces más interesantes que hay en la crítica contemporánea) sobre *Bastardos sin gloria en un debate llamado* Can Hollywood Rewrite History?. Allí Martin empieza hablando de su clásico texto "El crítico ofendido" (ver página 36 de este link) y plantea que esta película genera dos posiciones extremas: aquella que se regodea en la incorrección política de una película muy divertida, y aquella que, en cambio, dice que esa mirada irresponsable respecto del Holocausto debe ser fuertemente repudiada.

Martin dice que estas mismas posiciones encontradas ya habían sido generadas por el cine de Tarantino en ocasión del estreno del primer volumen de *Kill Bill*. Cita entonces un video de YouTube en el que Tarantino discute con una mujer que se queja de la violencia de su película de artes marciales y dice que no debería ser vista por menores de edad, mientras que QT dice que *Kill Bill* debería ser vista por tratarse de una película sumamente divertida. Martin señala además que, durante la exposición de aquella apología de su película, Tarantino incurre en fuertes contradicciones porque *Kill Bill* es una historia sobre las características trágicas de la venganza —lo que Tarantino señala como uno de los temas más viejos del arte— y al mismo tiempo una divertida ficción euforizante.

Luego de señalar un par de cuestiones más, Martin se dedica a analizar tres películas de QT post 2001. Allí dice lo siguiente:

Para Tarantino, la venganza se ha transformado en su único tema. Kill Bill, A prueba de muerte *y ahora* Bastardos sin gloria*: las tres juegan el teorema que él tan frecuentemente mencionó en las entrevistas. Anunciar el plan de venganza de los personajes, darles una buena razón para ello —usualmente mostrada en un elaborado flashback—, seguir esa planificación y darle a la audiencia el placer de ver totalmente elaborado ese plan de venganza. Tiendo a pensar que los hechos sucedidos después del 11 de septiembre afectaron fuertemente a Tarantino. Desde ese momento sus películas se han convertido en estáticas fábulas sobre violencia justificada por alguna coartada moral como la divinidad de la maternidad en* Kill Bill*. […] El derecho de contraatacar [en el cine de Tarantino] ha cruzado toda barrera y rompe toda geografía, lógica o cultural: podés hacer todo lo que te proponés si estás en una misión de venganza.*

Martin comienza su exposición de manera ya de por sí curiosa, al tomar su artículo "El crítico ofendido" para enfrentar dos posiciones sobre *Bastardos sin gloria* que sí o sí aseguran que se trata de una película superficial. Seguramente hubo, por un lado, personas que creyeron que esta era una película muy divertida y liberadoramente irresponsable, como también hubo gente que expresó indignación moral por lo que consideró una afrenta a una tragedia histórica. Pero en todo caso las lecturas contrarias a cualquiera de esas dos visiones son aquellas que vieron en *Bastardos sin gloria* profundidad, diferentes capas de interpretación, lecturas inteligentes sobre el nazismo, etcétera. Hay de por sí algo tendencioso en empezar hablando de que las dos opiniones preponderantes de una película tienen que derivar sí o sí en la conclusión de su chatura[1].

Sin embargo, la exposición se vuelve mucho más cuestionable en la lectura que hace el crítico sobre *Kill Bill*, *A prueba de muerte* y *Bastardos sin gloria*. Por ejemplo, él habla de que este tríptico se caracteriza por tener elaborados flashbacks que muestran las razones de la venganza del protagonista. Sin embargo, la única de las tres películas que hace esto es *Kill Bill*. Se me dirá que es un detalle menor, pero pienso, por el contrario, que esto devela la mirada desatenta que Martin tiene con este cine. De *Kill Bill*, por ejemplo, dice que estaría justificando la venganza de la novia por la divinidad de la

1De manera mucho más tajante, el influyente Jonathan Rosenbaum dijo, luego de la exhibición de *Bastardos sin gloria* en el Festival de Cannes, que de este largometraje no podría extraerse una sola idea profunda sobre el nazismo. De todos modos, hace años que Rosenbaum insiste con la idea de la chatura de Tarantino: en *Las guerras del cine*, uno de sus libros más importantes, está de acuerdo con definir a *Tiempos violentos* como una película "anti-intelectual", sea lo que sea que eso signifique.

maternidad, lectura por lo menos curiosa si tenemos en cuenta que en *Kill Bill* nunca, en sus más de cuatro horas, se habla de esa supuesta sacralidad. Es más, la hija de Kiddo fue criada solo por su padre en sus primeros años, sin que esto le implique ningún trauma. Además, el largometraje comienza con la protagonista matando a una mujer que es —como ella— madre de una nena de cuatro años. Martin, además, señala que parte del placer que le da Tarantino al espectador es el de ver concretada su venganza cuando la propia *Kill Bill* ostensiblemente vuelve al duelo final breve e intimista, despojando el último enfrentamiento de triunfalismos y rompiendo todo contrato con un espectador que esperaba una resolución espectacular y catártica.

Ni siquiera puede decirse que *Kill Bill* sea una película celebratoria sobre la venganza. Beatrix Kiddo mata al hombre que ama hacia el final del film, y claramente no la pasa bien cuando lo asesina. Como si esto fuera poco, la propia película dice de manera explícita (esto no es una interpretación, sino algo que le dice literalmente la protagonista a Bill) que la razón por la que ella mató a toda esa gente no vino de una idea de justicia, sino del placer de matar venido de una naturaleza asesina. También es muy difícil pensar que Shoshanna de *Bastardos sin gloria* logra lo que quiere. Después de todo, poco antes de morir y ser la responsable de un incendio que matará a decenas de personas, Shoshanna termina descubriendo, a partir de una pantalla, el remordimiento de matar un hombre.

A tal nivel llegan la lectura errada de Martin y su necesidad de hacer que encaje su esquema de Tarantino como un banalizador de la venganza que propone a *A prueba de muerte* como un film sobre la venganza cuando nadie, absolutamente nadie que mire esa película con un mínimo de atención puede pensar que la venganza como tema moral tenga algún tipo de peso en una película en la que el villano guiña el ojo a cámara antes de matar a alguien.

Nada de lo que señalo acá es, de nuevo, algo que pueda interpretarse, sino algo que en la película pasa de manera muy transparente. Que se entienda: no estoy poniendo en duda el talento de Adrian Martin y mucho menos su capacidad de mirar en profundidad las películas; lo que sí creo es que cayó en lo que yo llamo el "síndrome Hitchcock" a la hora de evaluar a Tarantino. A lo que me refiero con este síndrome es a aquello de lo que hablaba Robin Wood en los sesenta, cuando decía que muchos críticos que se ponían en contra de Hitchcock parecían esforzarse por que sus largometrajes fueran

chatos e imbéciles; no importaba si tenían que hacerle decir a la película cosas que jamás había dicho. Por ejemplo, Wood reclamaba a los detractores de Hitchcock el hecho de que para cuestionarlo utilizaban calificativos vagos, difusos, que no parecían requerir demasiada explicación. Uno de estos lo mencionó Truffaut cuando dijo que una de las cosas que más escuchaba de los detractores de Hitchcock era que sus películas carecían de "sustancia". Decir algo así es no decir nada concreto; es un descalificativo vago que podría interpretarse de cualquier forma. Wood decía que parte de ese problema venía del hecho de que muchas veces el crítico desconfía demasiado de aquellos directores que son muy populares o que se convirtieron en una marca comercial, como si en algún punto su masividad tuviera que anular su complejidad. Wood, además, señalaba que el gran problema con Hitchcock era que sus declaraciones no eran precisamente las de un pensador, lo que hacía que el crítico inmediatamente creyera que nada realmente sofisticado podía salir de esa cabeza.

Creo que hoy sucede algo similar con Tarantino. Si bien su prestigio hoy es mucho mayor que aquel que tenía Hitchcock cuando filmaba (hoy Tarantino divide las aguas; Hitchcock en los años 40 o 50 era un director al que muy pocos tomaban realmente en serio), sí es verdad que existen críticos que están cayendo en el error de extender algunas declaraciones banales de un director popular como QT a la calidad de su cine. Por ejemplo, si Tarantino muchas veces se ha mostrado en las entrevistas como una persona aún anclada en los gustos de su adolescencia, entonces se deduce inmediatamente que su cine debe ser igualmente adolescente.

Yo ignoro realmente qué sería hacer un cine adolescente, pero si de algo estoy seguro es de que Tarantino nunca trata como un adolescente al espectador. Por el contrario, el cine de Tarantino parte de la base de que su público conoce la cultura pop, y puede manejar los mismos códigos que él, ya sean cinematográficos, musicales o a veces hasta históricos. Tarantino, por ejemplo, parte del supuesto de que el espectador sabe qué canción es "Like a Virgin" como para entender una interpretación extravagante acerca de ella. Por otro lado, el cine de Tarantino cree que una película puede ser al mismo tiempo popular y formalmente sofisticada y arriesgada, de ahí que no tema hacer films prácticamente experimentales como *A prueba de muerte* o cambiar bruscamente de registro y tono como en *Kill Bill*. Una prueba de esto está en la forma en la que Tarantino aborda los hechos históricos corriéndose de cualquier didactismo. Esto es algo

que sucede menos seguido de lo que se cree. Por ejemplo, una película como *La cinta blanca*, de Michael Haneke (un director que es considerado mucho más “intelectual”), necesita señalarnos permanentemente que su film transcurre unas décadas antes de la llegada del nazismo. Así es como a cada momento Haneke nos remarca que los chicos que están ahí serán los nazis del mañana, que serán educados como represores y como seres obsesionados con la pureza y, de paso, para decirnos que empezó la Primera Guerra, nos informa que mataron al archiduque de Austria. Cuando Tarantino aborda la Segunda Guerra y habla de la cuestión del genocidio judío, no necesita decirnos quiénes son Hitler, Goebbels o Himmler; no necesita señalarnos que seis millones de personas fueron asesinadas ni qué era la “raza aria”. Por el contrario, Tarantino toma el conocimiento que el público tiene sobre el nazismo para crear una ucronía. En el caso de *Django sin cadenas* pasa lo mismo. Pero en el caso, por ejemplo, de *12 años de esclavitud* (la deplorable y supuestamente mucho más “adulta” película de Steve McQueen), se ve un largometraje obsesionado por enseñarle al espectador lo terrible que era la época de la esclavitud, y que marca de manera grave los azotes y las injusticias a las que eran sometidos los negros durante el siglo XIX. Incluso McQueen se permite insertar un personaje (el de Brad Pitt) que nos habla de lo moralmente reprochable que es el hecho de que exista una práctica como la esclavitud.

Tarantino no siente nunca la necesidad de marcarnos eso. Parte de la base de que el espectador ya conoce en rasgos generales lo que fue ese tiempo, y toma el contexto de la esclavitud para construir una ficción y reflexionar —entre otras cosas— sobre el poder y los costos de la simulación.

Hay otra cuestión con Tarantino que suele irritar mucho, y es su mirada supuestamente banalizadora sobre la violencia. Particularmente, no creo que QT haya caído nunca en ese error. No en sus películas, y ni siquiera en sus declaraciones. Que Tarantino diga que una película puede ser euforizante y divertida y agregue que remite a los grandes temas del arte y a una idea trágica de la venganza no tiene por qué ser contradictorio. El problema que ha tenido tanta crítica con Tarantino es que no puede pensar que algo puede ser euforizante y trágico al mismo tiempo, que los temas más antiguos del arte no pueden estar incluidos en una narración que al mismo tiempo sea rabiosamente divertida y esté llena de humor y espíritu farsesco, y que las “catarsis griegas” —por decir un término que Tarantino usa mucho— no pueden ser entretenidas de ver ni causar placer

en el espectador. Si vamos al caso, y volviendo a Hitchcock, ningún director reflexionó tanto sobre el crimen y el gusto por lo oscuro como él, y ninguno hizo tanto humor ni películas tan rabiosamente divertidas sobre lo oscuro como este realizador. Si hay algo fácil de encontrar, son declaraciones de Hitchcock en las que se permite bromear con la muerte y hablar de lo hermoso que puede ser un crimen bien filmado. No hay en verdad mucha diferencia entre Tarantino diciendo que la violencia cinematográfica puede ser sumamente divertida y Hitchcock declarando que el crimen en el cine puede ser una forma de arte, mientras hace bromas sobre la sangre desparramada en el suelo y los cuellos quebrados. Este humor negro y esta celebración de lo morboso (en películas que han logrado ser populares, intensas y no pocas veces trágicas y catárticas) no han impedido que Hitchcock sea hoy tomado muy seriamente y que se hable de sus películas como complejas formas de reflexión sobre cuestiones como la perversión sexual, la tentación de matar o incluso las relaciones de pareja. Este libro toma en cuenta que Tarantino puede juntar —en tramas que tienen mucho humor y aspectos disparatados— personajes complejos e ideas sofisticadas sobre la venganza y el ejercicio de la violencia; que lo paródico y la aceleración de sus narraciones no tiene por qué ser un impedimento para la sofisticación; y que la autoparodia y las escenas euforizantes no deben verse como algo contradictorio en una película con un sentido trágico del mundo.

Otra cuestión en la que también ahondaré de vez en cuando en el libro es el cuestionamiento a este lugar común —bastante ridículo, por cierto— que objeta el hecho de que Tarantino (como se dice tantas veces) no haya “inventado nada”. Primero porque hay largas listas de grandes artistas que no se han caracterizado por crear cosas totalmente nuevas, y segundo porque, si se le quiere buscar una invención a Tarantino, esta está en su mezcla. O sea, es claro que Tarantino no inventó la estética del wuxia pian, ni las narraciones cronológicamente desordenadas, ni decenas de cosas que se le atribuyen a él pero que han salido, por ejemplo, del spaghetti western o de las películas de mafiosos de Hong Kong. Pero la filmografía de QT da cuenta de que Fukasaku, el wuxia pian, los videojuegos, varias películas de la Nouvelle Vague y el kung fu clase B pueden convivir perfectamente en una misma ficción. El desafío de Tarantino es inventar a partir de la fusión y la armonización de estilo; su ejercicio como cineasta consiste en unir puntos que parecen alejados pero que terminan formando piezas de un insospechado engranaje.

Y, si bien las influencias son múltiples, digamos que el cine de Tarantino se apoya en al menos cuatro patas esenciales que definen buena parte de su cine.

Una es Martin Scorsese. Del director italoamericano, Tarantino toma más que nada la forma de musicalizar: la utilización de una banda de sonido hecha de temas estilísticamente muy diferentes, el gusto por sorprender al espectador pasando abruptamente de una canción a otra, y la utilización frecuente de musicalización anempática (sobre todo en escenas de violencia). Más importante aún: tanto en Tarantino como en Scorsese se busca que la banda de sonido funcione por lo general como comentario (no pocas veces irónico) acerca de la situación que está viviendo cada persona. Ray Liotta en *Buenos muchachos* despidiéndose frente al espectador con "My Way" cantada por Sid Vicious (toda una forma de mostrar cómo este personaje decidió ir por un camino personal y violento) influencia situaciones como la de Uma Thurman bailando "Girl, You'll Be a Woman Soon" ('Chica, pronto serás una mujer'), justo antes de que un consumo de sustancia indebida provoque que ella vea su verdadero rol en su relación con Travolta en *Pulp Fiction*; o Michael Madsen en *Perros de la calle* expresando su frialdad cuando baila "Stuck in the Middle with You" mientras le corta la oreja a un policía. También hay en Scorsese y Tarantino una forma de hacer que sus personajes tomen las canciones como referencia para entender el mundo. De este modo, Harvey Keitel en *Malas calles* encontrará en el "Jumpin' Jack Flash", de los Rolling Stones, una forma de entender al personaje de Robert de Niro, así como Robert Forster encuentra en el tema "Natural High", de Bloodstone, la canción que explica su enamoramiento.

Otra pata imprescindible para empezar a armar a Tarantino es Sergio Leone. Del italiano, QT va a tomar cuestiones puramente icónicas (los duelos entre varias personas apuntándose con pistolas), el gusto por eternizar las escenas (el de Leone es un cine de miradas que se sostienen durante muchísimo tiempo; el de Tarantino es uno en el que los diálogos entre personajes parecen querer eternizarse en un mismo espacio) y su amor por representar la violencia jugando más con la expectativa que con el impacto en sí. Para ver con claridad esto último, basta ver cómo en *El bueno, el malo y el feo* Leone organiza la escena en la que Lee van Cleef mata a su primera víctima. Allí vemos a Cleef entrar a la casa del hombre que debe asesinar y mirarlo antes durante varios minutos sin decirle nada. En lugar de matarlo en el momento, come impunemente su

comida como forma de demostrar el poder del victimario sobre su víctima (QT repetirá esto cuando Jackson coma la hamburguesa de los habitantes del departamento en *Tiempos violentos,* o cuando Waltz le pide la leche al campesino francés en *Bastardos sin gloria*). Después de intercambiar un par de palabras, le da un tiro seco que hace que el cuerpo del hombre en cuestión caiga rápido. Este es un estilo muy común que tiene Leone de representar la violencia, y consiste en jugar con la tensión de alargar desmedidamente el momento previo a un acto violento, para finalmente llegar a un remate inesperadamente seco. Basta con ver esa forma de representación en *Tiempos violentos* (ver la escena en la que Jackson da un largo monólogo antes de dispararles a unos inquilinos) o en varios momentos de *Bastardos sin gloria* (el inicio monumental, con Landa interrogando durante más de quince minutos a una persona antes de matar a la familia de Shoshanna, o toda la conversación del bar que antecede a un tiroteo seco y veloz).

Hay otra cosa que relaciona íntimamente a Leone con Tarantino: el gusto por las historias de amor frustradas. Casi todas las películas del italiano son historias de amistades que pudieron haber existido pero que no pudieron ser: Eastwood y Cleef en *Por unos dólares más*; Tuco y Blondie en *El bueno, el malo y el feo*; Harmonica y Cheyenne en *Érase una vez en el Oeste*; y Noodles y Max en *Érase una vez en América* pudieron haber sido grandes amigos, pero hubo algo que lo impidió. En el caso de Tarantino, esto se da de la misma manera, a veces en términos de amistad (como en el caso de Mr. White y Mr. Orange en *Perros de la calle,* o de Kiddo y O-Ren Ishii en *Kill Bill*), pero muchas otras en cuestiones de amores heterosexuales: cualquiera podría imaginarse como pareja duradera en otros contextos a Mia Wallace y Vincent Vega; o a Shoshanna y el francotirador Fredrik Zoller; o a Jackie Brown y Max Cherry; o a Beatrix Kiddo y el propio Bill. Todos estos personajes tienen cosas en común que les permitirían llevarse muy bien, pero algo lo impide. En Leone las amistades se frustran porque sus personajes se encuentran en un contexto en el que el valor del dinero (y el cuidado de que este sea robado) es demasiado importante como para que las amistades se conserven. En Tarantino, en cambio, son en general los códigos de conducta o una suerte de naturaleza del personaje los que terminan haciendo que una unión no pueda concretarse. Vincent y Mia se dan cuenta de que el hecho de él sea el empleado y ella la mujer del mismo hombre les impide formar pareja; Shoshanna y Zoller son una judía y

un soldado alemán en la época nazi; Kiddo y Bill son asesinos por naturaleza que están unidos por un sentimiento de revancha antes que por cualquier tipo de amor.

Ya en *Perros de la calle,* por ejemplo, Tarantino habla de su obsesión por el término japonés *jingi*. Dicho término se aplica a un tipo de comportamiento que excede cualquier razonamiento o lógica; es una acción que una persona siente que tiene que hacer más allá de perjudicarse a sí misma. En cierta medida, muchas acciones de Tarantino giran alrededor de este precepto llamado *jingi*. Quizás el ejemplo más importante de esto siga siendo el de la novia Beatrix Kiddo matando al hombre que ama y padre de su hija, ya no por una cuestión de odio sino porque, sencillamente, "tiene que hacer lo que tiene que hacer" ("an unfinished business", dirá).

Puede que este tipo de personajes con una noción muy firme de su misión, y con un muchas veces innegociable profesionalismo, vengan no solo de las películas orientales de kung fu y samuráis que tanto consumió QT, sino también de quien Tarantino considera su director norteamericano preferido: Howard Hawks. Después de todo, a Hawks y Tarantino los une el gusto por la construcción de personajes con códigos muy firmes. La diferencia principal reside —y esto no es poca cosa— en que, mientras que en Hawks el profesionalismo es visto de manera generalmente positiva (al menos esto pasa en los westerns), en Tarantino ser profesional en exceso implica muchas veces una toma de posición dueña de una moral por demás dudosa.

La impronta de Hawks en Tarantino puede verse también en el gusto de QT por el *overlapping*[2] (aquel recurso inventado por Hawks en *Bringin' Up Baby* y llevado al extremo en *His Girl Friday*, una de las películas preferidas de Tarantino[3]), en el amor por las mujeres aguerridas y con una personalidad fuerte (Jackie Brown, Beatrix Kiddo, Shoshanna Dreyfus y las mujeres de acción de *A prueba de muerte* parecen ser las herederas directas de la tradición de mujeres hawksianas amantes de la aventura) y en el

2Es una técnica de dirección de actores que consiste en hacer que un personaje empiece a decir sus líneas poco antes de que el otro termine de decir su parte. De este modo, los diálogos se "chocan" entre sí y producen a veces una sensación de naturalidad, y otras una suerte de musicalidad, en un diálogo que es un continuo devenir de palabras.

3De hecho, *His Girl Friday* carece prácticamente de música extradiegética, como si las conversaciones entre los actores ya fuesen una suerte de "banda sonora" en sí misma. Con el correr de los capítulos, veremos que una de las características de la utilización de la música en Tarantino es justamente que esta casi no aparece cuando los personajes hablan.

gusto de Hawks por lo que Tarantino llamará las *hang-out movies* (ver capítulo referente a *Jackie Brown*).

Hay también una última influencia clave y muy discutida en Tarantino: la del tan venerado como cuestionado Jean-Luc Godard, de quien QT va a tomar muchas cosas. En primer lugar, los dos van a tener una relación particular con sus actrices, y no pocas veces las convertirán en claros objetos de sus deseos (al modo de Hitchcock, pero de una manera mucho más evidente). Así es como Godard toma muchas veces a Anna Karina para vestirla de colegiala en *Una banda aparte* o la hace “bailar” para la cámara en *Una mujer es una mujer*; y Tarantino suele utilizar a sus actrices como claras representaciones de un deseo masculino heterosexual (pienso, como ejemplo más evidente, en Mary Elizabeth Winstead vestida de porrista).

En segundo lugar, Tarantino toma de Godard el uso de estereotipos autoconscientes que en algún momento comienzan a tener largas conversaciones sobre cosas absolutamente cotidianas. Aquellos Patricia y Michel que conformaron alguna vez la pareja de *Sin aliento* (dos personajes que parecían claramente salidos de otras películas y que de pronto podían encerrarse en un departamento para hablar de literatura, pintura, del dolor y la muerte) fueron los antecesores claros de esas criaturas tarantinianas cuyos comportamientos, que obedecían a estereotipos muy conscientes de sí mismos (Travolta y sus movimientos *alla* Elvis, o Thurman como la figura de la vengadora luchadora de kung fu), se mezclaban con conversaciones sobre hamburguesas, silencios incómodos y novios con hábitos eróticos extraños.

También hay otro elemento clave que une a Tarantino con Godard: la construcción de espacios que transcurren en, por llamarlos de alguna manera, “tierras culturales”: películas como *Pierrot, el loco*, *Banda aparte* y *Sin aliento*, así como *Tiempos violentos* o *Kill Bill*, no transcurren totalmente en ciudades sino en tierras habitadas por estereotipos cinematográficos, o en espacios en los que suceden gags cómicos o momentos musicales. Son lugares en los que puede señalarse una geografía existente, aunque sabemos que pueden pasar cosas imposibles. *Sin aliento* podrá transcurrir en París (de hecho, hay un plano de la Torre Eiffel, y la cámara muestra calles parisinas), y partes de *Kill Bill* podrán transcurrir en California o en Tokio, pero en realidad esos espacios están ahí para introducir situaciones y criaturas imposibles, y para que los personajes interactúen en tierras en las que se exhiben citas de cosas que ambos

directores vieron, leyeron o escucharon. Y así como Godard y Tarantino juntan geografías reales con irreales, así como gustan de aludir a diferentes tipos de películas, historietas, pinturas o temas musicales, también juntan de manera muy consciente diferentes géneros. Entonces podemos encontrar que en *Kill Bill* se pasa de una película de kung fu a un western, y que la lógica noir de *Pierrot, el loco* se transforma de pronto en una comedia *slapstick*. Y todo esto viene unido a un gusto por el cambio estilístico abrupto, y por el paso de largas conversaciones a escenas de acción o crímenes, o de tiempos muertos a un gag repentino.

La diferencia entre Godard y Tarantino reside en la brusquedad del paso de un género, o de un estilo, a otro. Como dijo alguna vez David Bordwell, Godard es un colisionador, o sea, alguien que une dos cosas que no tienen nada que ver y las choca de manera brutal y conscientemente forzada. Tarantino, en cambio, suele tomar diferentes géneros y armonizarlos estilísticamente en una narración, trata de encajarlos y ver todo como una misma parte de un relato (excepto en un caso muy excepcional como *A prueba de muerte*, y parcialmente *Kill Bill*). Por nombrar ejemplos sencillos y evidentes, tanto *Banda aparte* como *Tiempos violentos* incluyen un momento musical; en la película de Tarantino, ese momento tiene lugar porque dos personajes (Travolta y Thurman) se encuentran en un bar en el que los clientes realizan números musicales, mientras que en la película de Godard los tres delincuentes se ponen a bailar en un café sin ningún tipo de lógica. O sea, Tarantino busca unificar todo tipo de estilos y géneros; Godard, en cambio, hace que los estilos y géneros diferentes directamente choquen. Esto es porque son dos personas que trabajan sus películas de manera prácticamente opuesta: si Godard es un director que prácticamente no hace guiones e improvisa mucho en el proceso de rodaje y posproducción, Tarantino trabaja, antes que nada, con un guion sólido y armado incluso desde los juegos del lenguaje. En el cine de Godard uno siente que hay un director que dirige a los actores, monta la escena o la musicaliza; hay una idea de que nosotros percibamos el proceso de rodaje y armado mientras vemos sus films. En Tarantino, en cambio, la idea es que uno sienta que existe un universo cosmogónico, perfectamente armado desde una construcción narrativa. Tarantino puede —si quiere— desordenar sus películas cronológicamente para que un personaje al que matan en un momento aparezca “vivo” minutos después; en *A prueba de muerte*, por ejemplo, crea muchos conflictos para después matar a todos los personajes y crear otros nuevos. De ahí también el gusto de Tarantino por organizar sus film en bloques claramente

definidos (los capítulos en los que se divide la narración de *Kill Bill* y *Bastardos sin gloria*, las distintas historias que confluyen en *Tiempos Vvolentos* y *Perros de la calle*, la división en dos partes de *A prueba de muerte*) que muestran la presencia de un narrador que lo controla todo.

Estas diferencias entre un tipo de cine cosmogónico ajustado al guion y un cine más ligado a la improvisación también tienen que ver con las formas antitéticas con las que Godard y Tarantino perciben el cine. Para Godard, el cine es un conjunto de estructuras que deben romperse; mientras filma, trata de crear otras formas de montaje, de musicalización y de dirección de actores que no se habían utilizado antes. Como dijo alguna vez el mencionado Adrian Martin en su excelente libro *¿Qué es el cine moderno?*, este realizador es el más modernista y, por ende, también el más libre de todos los directores. Después de todo, un gesto de modernidad es, en el fondo, un gesto de libertad, de romper ciertas cadenas de representación para mostrar que no se necesitan determinados cánones estéticos para narrar, o que ni siquiera se necesita narrar para hacer una película. Justamente en Godard siempre se percibe ese gusto por quebrar los órdenes establecidos, y por eso es lógico que su cine no busque casi nunca la armonía, que colisione estilos permanentemente para que sus films empiecen siendo una cosa y de pronto sean otra, y para que podamos encontrarnos con un conjunto de delincuentes que se ponen a bailar en medio de la nada y así convierten un noir en un musical sin ningún aviso.

Tarantino, en cambio, trabaja sobre películas frankensteinianas que tratan de mostrar que se puede homenajear, reciclar y mezclar a Leone con Fulci, a Hitchcock con Suzuki y a Fukasaku con Hawks. En el medio podemos ver alusiones al escritor Melville y a algún videojuego, al Avispón Verde mezclado con homenajes a Peckinpah, Corbucci y John Ford, en medio de bandas de sonido que mezclan a Morricone con Bernard Herrmann, el rock de los setenta con Johnny Cash, y rockabilly con rancheras mexicanas. Enfrentarse al cine de Tarantino es apreciar una suerte de Aleph cultural en el que tratan de convivir todas las formas, todos los géneros juntos, la así llamada “alta cultura” con la “baja cultura”, los modernos con los clásicos, las grandes producciones

con el cine clase B[4]. Que tantas escenas de Tarantino aludan conscientemente a una escena de alguna que otra película (o libro, o historieta, o programa de televisión), su extremadamente democrática concepción del arte, habla a las claras de un director al que bien se le podría endilgar el calificativo de posmoderno.

Y es raro utilizar esa terminología en QT, porque muchas veces la palabra "posmoderno" es empleada de manera peyorativa (en algunos casos, sin saber bien de qué se trata). Sin embargo, como bien dice Linda Hutcheon en su *A Theory of Adaptation*, ser artísticamente posmoderno no es otra cosa que sentir que ya todo fue creado y que lo único que queda es mezclar diferentes estilos. Explica Hutcheon que en realidad, en términos artísticos, el posmodernismo no hace otra cosa que admitir aquello que el arte ha hecho durante siglos. Después de todo, muchas grandes obras artísticas son readaptaciones de relatos creados anteriormente, y no pocos teóricos e historiadores del arte sostienen que en verdad la historia del arte es una historia de reescrituras, de estilos y temáticas que vuelven una y otra vez ajustándose a una sensibilidad contemporánea (y si no comparen *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, con la fábula griega de Píramo y Tisbe, o el mito de Orfeo con *Vértigo*, de Hitchcock). Teniendo en cuenta esto, un realizador posmoderno no es otra cosa que un artista que cree firmemente que ya no puede crearse nada nuevo; que todo plano, toda trama, todo uso del color, todo plano secuencia ya han sido previamente filmados por otro, y que un artista no crea sino a partir de la sumatoria de sus influencias.

De ahí que, nuevamente, objetarle a Tarantino el hecho de que nunca haya inventado nada es un absurdo, justamente porque su base estética está en creer que ya todo está

4Cabe decir que en Tarantino hay no solo una desesperación por mezclar todo, sino también una necesidad de narrar todo lo que se pueda el mayor tiempo posible. Respecto de esto último, se puede observar que en Tarantino siempre hay por lo menos una historia que deja de contarse, una información que se nos escatima. Esto decía en un ensayo sobre el director que escribí hace unos años: "Cuando finaliza sus films, el director siempre lo hace dándole a entender al espectador que hubiera deseado que su película fuera más larga, ya sea porque dejó historias sin contar, o porque el último plano no es todo lo largo que hubiera querido. Véase si no: en *Perros de la calle* nunca terminamos de saber qué pasó con Mr. Pink; *Tiempos violentos* termina con dos personas yéndose de un café, una de las cuales es un hombre negro que está por iniciar una vida espiritual cuyo destino jamás sabremos; *Jackie Brown* corta en medio de la imagen de su protagonista principal cantando en el auto, a la que el director pareciera querer filmar por siempre; nunca nos explica el destino final de Sophie Fatale ni cuál era la deuda que Hattori Hanzo tenía con Bill, ni por qué se pelearon Bill y su hermano (hay que decir, además, que *Kill Bill* debe ser una de las películas con las secuencias de créditos más largas de la historia: es capaz de repetir tres veces —¡tres!— el nombre de sus actores de manera diferente, como un intento desesperado de su director de no abandonar nunca la historia); *A prueba de muerte*, por lejos el ejemplo más extremo de todos, termina abruptamente dejando al espectador sin saber por qué mataba el protagonista principal, qué historia tenía la primera chica negra con la persona que le mandaba mensajes de texto, qué pasó con la porrista y el dueño del auto.

inventado y que lo único que puede hacerse hoy es reescribir historias ya contadas. Tarantino acumuló lugares comunes para construir algo nuevo a partir de la multiplicación de clichés en *Tiempos violentos*; reescribió las películas *blaxploitation* sobre la base del cuerpo cansado de sus actores en *Jackie Brown*; hizo revivir las películas "de venganza" y les sumó un tono de tragedia épica con claras influencias de las historias griegas antiguas (y de paso mezcló todo eso con historieta, televisión y cuanto estilo le parezca a uno) en *Kill Bill*; reprodujo los estereotipos nazis ya utilizados y supo jugar con el conocimiento histórico del espectador; volvió a poner a John Travolta bailando y a Lawrence Tierney haciendo de duro sabiendo que ellos ya hicieron eso mil veces, y quiso ver qué pasaba al releerlos encajándolos en otros contextos (también ya existentes, también ya reproducidos). Tanto gusto por reproducir clichés, tanta colección de citas, tanto plano citado de películas o series de televisión han hecho que no pocas veces se dijera que el cine de Tarantino es —en el peor de los sentidos— fetichista, que su afán no es otro que el de concebir el cine como un conjunto de imágenes vacías y simplemente llamativas que le recuerdan alguna película que amó o que le llamó la atención, pero que no participan para él más que como un estímulo visual y sonoro. Este fetichismo es, en alguna medida, cierto, pero será mejor que se discuta (y se defienda como un pensamiento más profundo de lo que se cree) en el capítulo dedicado a *A prueba de muerte*. En todo caso, lo que deseo es poner seriamente en duda el hecho de que este afán por coleccionar imágenes, este amor enfermizo por tratar de meter todas las citas en una película, por recrear estereotipos ya probados y reflexionar sobre el cliché convierten a Tarantino en un director superficial, o incluso en un director frío que cree que sus personajes son meros robots autoconscientes y que el trabajo de puesta en escena es una mera excusa para cancherear. Esto es lo que muchos imitadores de Tarantino —Guy Ritchie o Paul McGuigan, por dar dos ejemplos muy conocidos— no entendieron: no alcanza con que simplemente haya citas, personajes que hablan mucho, estereotipos autoconscientes, música pop, humor negro, algún que otro movimiento de cámara rápido o una narración cronológicamente desordenada.

Si algo ha diferenciado a Tarantino de la mayoría de sus seguidores, es un sentido del riesgo y una dedicación que casi ninguno de ellos estuvo dispuesto a imitar. Tarantino podrá haber fallado algunas veces, pero nunca dejó de ser un cineasta osado. Y no porque haga escenas muy sangrientas o incómodas, o porque en sus películas se diga mucho la palabra *fuck* o *nigger*, sino porque es capaz de poner a dos actores casi

olvidados en su momento, como Pam Grier y Robert Forster, como protagonistas en una película melancólica, dulce y calmada; de tocar el tema del esclavismo negro cuando prácticamente nunca se había tocado en el cine americano; y de experimentar con la poética del idioma en *Bastardos sin gloria* y hacer una película que guiña a films de kung fu que vio muy poca gente para convertirse en una épica de cuatro horas. El de Tarantino es un cine que no va al guiño fácil y obvio, sino que se nutre de una cinefilia erudita y extraña, orgullosa de levantar las banderas de un cine que normalmente rehúye de cualquier canon y que muestra una dedicación impresionante en el estudio de géneros que no se estudian en academias. Y, además de todo, es un cine atento al detalle, o más bien obsesionado con él. Detrás de los chistes ocultos de *Kill Bill* (algunos que duran segundos y solo se advierten en miradas sucesivas), el tremendo plano secuencia circular de *A prueba de muerte* y la insistencia de filmar escenas de persecuciones de autos y de kung fu de manera artesanal, hay una disciplina que muy pocos cineastas tienen y que muestra lo serio que es Tarantino respecto de su propio oficio.

Esa misma dedicación se ve en la forma en la que muestra a sus criaturas, que excede todo cliché y toda autoconciencia de reciclaje. Esta es justamente otra de las cosas que diferencia fuertemente a Godard de Tarantino: el realizador francés trabaja muchas veces sobre estereotipos autoconscientes, y esta autoconciencia suele estar por sobre cualquier otra cosa. Cuando vemos a Belmondo en *Sin aliento*, nunca dejamos de ver a un modelo de personaje de policial negro, a un actor interpretando a alguien. En Tarantino podemos encontrar la autoconciencia de una interpretación actoral, pero esta se muestra al pasar y de forma lateral; en la mayor parte del metraje, QT filma a estos personajes de manera tal que parezcan únicos, a pesar de que uno sabe, en el fondo, que son repeticiones de otros estereotipos.

Quizás es por eso que algunos de los momentos más sublimes del cine de Tarantino muchas veces no están en las escenas espectaculares, sino en esos instantes en los que la cámara muestra sentimientos particulares, y en los que los estereotipos de pronto parecen tener un comportamiento que los hace especialmente vulnerables e interesantes, seres mucho menos obvios y transparentes de lo que parecen a simple vista. El humo del cigarrillo que Thurman exhala con fuerza denotando así el nerviosismo (que intenta disimular a toda costa) que siente ante Travolta en *Tiempos violentos*; el gesto de honor de Willis en esta misma película cuando pone su sable abajo, dispuesto a que Marsellus

Wallace (armado con una escopeta) salde la deuda; o la espada que aún conserva Budd (Michael Madsen) en *Kill Bill* y que habla a las claras de que nunca olvidó del todo ni su pasado ni a su hermano muestran a un realizador dedicado a nutrir de un detalle especial lo que se vio decenas de veces.

De todos estos instantes, quizás el más sentido sea aquel en el que Jackie Brown y Max Cherry se despiden. Allí Tarantino contrasta fuertemente la vestimenta y la presencia cinematográfica de uno y de otro: mientras que Brown viste de manera elegante, Cherry tiene una remera común y unos pantalones grises que le llegan hasta arriba de la cintura. La diferencia entre la fisonomía de uno y de otro y sus formas de moverse también nos muestran que son de naturalezas completamente opuestas y que, mientras que una está hecha para viajar eternamente y tiene un carácter avasallador, el otro es una persona sedentaria con una gestualidad parca y de vida tranquila. Que uno pueda estar enamorado del otro (por lo menos sabemos que Cherry lo está de Brown; si Brown está enamorada de Cherry es algo que nunca va a adivinarse del todo) no quita que los dos sepan que tienen que alejarse, porque así lo exigen sus formas de vida. Lo único que pueden hacer es besarse y que cada uno vaya por su lado. Así es como Brown se acerca a Cherry; la cámara hace un plano muy cercano de sus dos perfiles besándose, y se exacerba el sonido de los labios tocándose por primera y última vez. De pronto suena el teléfono de la oficina de Max, y mientras este atiende Jackie se va lentamente. En ese momento, Tarantino hace un primer plano del rostro de Cherry, quien mira alejarse a la mujer que ama. Max lanza una sola mirada hacia ella mientras sube al auto. En cualquier otro personaje esta mirada no parecería un gesto muy apasionado, pero, en la caracterización extremadamente sobria de Robert Forster, este último gesto tiene una significación sentimental inmensa. Finalmente lo vemos a Cherry cortar el teléfono e ir hacia el fondo de la oficina. Mientras vemos su espalda, Tarantino deja la imagen fuera de foco, como una forma de respetar el dolor de este personaje que acaba de ver cómo la mujer que ama acaba de irse. Después de eso, vemos a Jackie Brown manejando en su auto, con una expresión que no sabemos si es de tristeza, de confusión, o de qué. Comprobamos entonces que Cherry podrá expresar poco, pero es transparente en sus sentimientos, mientras que Brown vive expresando toda clase de sentimientos (de ira, de indignación, de triunfo) pero lo que termina sintiendo realmente es un misterio.

Son esta clase de momentos los que diferencian a un cineasta virtuoso de lo que yo denomino un “virtuosista”. Este último se regodea en una supuesta habilidad para manejar la cámara y solo parece interesarse en un par de escenas llamativas. Los cineastas virtuosos, en cambio, son aquellos que hacen que incluso un plano-contraplano tenga un significado especial. En el caso de la escena de *Jackie Brown*, vemos a ambos personajes interpretar cosas que ya fueron interpretadas antes por esos actores. Después de todo, Pam Grier no es otra cosa que la misma heroína triunfante de las películas de *blaxploitation* (solo que sin kung fu, y más bien aplicando el ingenio para terminar ganando siempre), y Forster no es otro que el mismo personaje sobrio y perspicaz de otras épocas. Pero aquí Tarantino se concentra en detalles que vuelven a la escena emotiva y significativa, y también apela a la emoción y demuestra que él, como director, siente por ellos una fascinación y a veces hasta un cariño genuino. Así es como muchas veces los personajes de QT parecen interpretar al menos dos seres al mismo tiempo: los pretéritos y los que son en esa película. Travolta bailando en *Tiempos violentos* es el Travolta que bailó en *Fiebre de sábado por la noche*, pero también es el empleado que está flirteando con la mujer de su jefe mafioso*;* Aldo Raine en *Bastardos sin gloria* es un estereotipo americano bruto mil veces mostrado, pero también es un psicópata que en esa película deja esvásticas marcadas con sangre en la frente de los nazis; Beatrix Kiddo, de *Kill Bill*, es un estereotipo de muchas películas de kung fu, pero también es la mujer que terminará enredada trágicamente en su propia misión de venganza, y un personaje que Tarantino tratará de filmar todo el tiempo que pueda como si fuese absolutamente único. Porque, después de todo, QT toma lo que ve, lo que escucha, lo que lee, y se lo apropia sin importarle si fue o no originalmente suyo; toma criaturas, canciones, resoluciones visuales y las encaja en películas llenas de amores frustrados; crea conversaciones que de pronto se asemejan demasiado a lo cotidiano, dichas por gente que pareciera salir de una pantalla de cine o de una historieta. Y, mientras esto pasa, vemos a mujeres aguerridas condenadas a sufrir sus propios códigos de honor; nos encontramos con estereotipos que creíamos fáciles de reconocer pero que de pronto pueden volverse desconcertantes en su insospechada fragilidad y en sus contradicciones; asistimos a historias que se terminan y otras que no lo hacen, y sobre todo a una sensación de que el arte en general y el cine en particular son una serie de discursos imposibles en los que caben todas las formas y estilos; y sabemos que QT está tratando de fusionarlos todos, haciéndolos resurgir y lucir perfectamente nuevos pese a que estas formas han sido utilizadas muchas veces. En medio de esa reescritura se

vislumbra algo optimista: una cualidad de eternidad en el arte, una característica misteriosa que hace que sus formas no se agoten nunca, siempre y cuando haya un artista capaz de reescribir conscientemente una historia mil veces contada.

Capítulo 1

Perros de la calle: kick ass movie

1.



El legendario Harvey Keytel en una escena de *Perros de la calle* junto a Chris Penn y Steve Buscemi. El primer actor fetiche de Scorsese fue uno de los principales responsables de que la película pudiera hacerse.

"Muchos se sorprenden de mi éxito y dicen que fue de la noche a la mañana; este éxito lo he cosechado después de haber estado ocho años intentando que me dieran un trabajo", dijo Quentin Tarantino en una entrevista para la televisión que le concedió a Charlie Rose en el 94. Más allá de los sentimientos que QT podía tener al respecto, es evidente que cuando surgió en el festival de Sundance con *Perros de la calle* todo parecía indicar esa inmediatez. De pronto, un joven del que no se sabía absolutamente nada y que no llegaba a los 30 años se encontraba apadrinado por un productor en pleno ascenso como Harvey Weinstein, una leyenda huraña del cine clase B llamada Monte Hellman, y un actor de enorme prestigio como Harvey Keytel. Sin embargo, el salto, si bien tuvo algo de azaroso (¿qué salto al éxito no lo tiene, después de todo?), también estuvo acompañado de mucho esfuerzo por parte de QT, uno que incluyó prácticas con filmaciones caseras, entrenamiento actoral y muchos trabajos mal remunerados.

Nacido en Tennessee, hijo de un padre al que nunca vio y de una madre enfermera, Tarantino desarrolló su educación en un colegio de su barrio. Su paso por la secundaria no estuvo exento de problemas: tuvo malas notas, mal comportamiento y poca capacidad de asociación con sus compañeros, todos hechos que se daban a pesar de (o quizás a causa de) las pruebas psicológicas que indicaban un coeficiente intelectual muy superior a la media (160, el mismo de Einstein). Durante esos años, se la pasaba en su casa entre libros, películas y discos, y consumiendo mucho del cine de explotación que homenajearía años más tarde. A los 18 años, Tarantino se había propuesto dos cosas: ser actor y escritor, oficios y vocaciones que, por otro lado, marcarían su cine más adelante (no debe haber director más obsesionado con lo lingüístico y con el arte de la simulación que él), pero que en su momento no le estaban dando resultados profesionales[5].

Mientras probaba suerte en estos años, tenía lugar el aspecto más famoso de su biografía previa a la fama: el del empleado obsesivo de videoclub (uno que quedaba en Manhattan Beach y se conocía con el nombre de Video Archives), capaz de memorizar hasta los detalles más supuestamente intrascendentes de una película, como el nombre del asistente de dirección y del director de fotografía. Tarantino armó también ciclos especiales en su barrio y realizó dos películas caseras con sus amigos. Uno es un corto llamado *Love Birds in a Bondage* —el cual fue destruido, según cuenta Imdb—; se trata de una comedia negra que QT dirigió junto a un amigo llamado Scott Magill y que aparentemente solo lo tenía a Tarantino como actor. El otro es *My Best Friend's Birthday*, del que solo quedan fragmentos que pueden verse por YouTube subtitulados en varios idiomas. Esta película está lejos de ser gran cosa, y hoy solo tiene un interés histórico en tanto revela algunas cuestiones que utilizaría Tarantino más adelante en sus películas: el amor por las largas conversaciones, los homenajes a las películas de kung fu, la aparición de la radio K-Billy –que se escucha en más de una película de Tarantino — y de un personaje llamado Aldo Rey, mismo nombre del sádico caza-nazis de *Bastardos sin gloria*. También es una película en la que, al igual que en la ópera prima del director, un personaje interpretado por el propio Tarantino tiene la primera palabra.

5Cuenta el propio Tarantino que su desesperación por conseguir trabajo era tan fuerte en esos días que mentía en su currículum diciendo, por ejemplo, que había actuado en *El rey Lear*, de Jean-Luc Godard. Por razones que él mismo desconoce, esta información falsa llegó al Festival de Sundance, en el que se exhibió *Perros de la Calle*, por lo que este dato apareció en la biografía del director que se repartía con la gacetilla de la película.

Por lo demás, es un film con mal timing para los chistes, homenajes torpes a íconos pop y diálogos tarantinianos que se regodean en lo supuestamente intrascendente pero son —a diferencia de lo que pasaría con los diálogos de los trabajos posteriores— sumamente densos. Más tarde (en la misma entrevista con Charlie Rose del 94), Tarantino se refirió a *My Best Friend's Birthday* como una mala película, pero la valoraba por haber sido su primer intento en la dirección, una suerte de "escuela de cine personal". Mientras tanto, Tarantino presentaría guiones una y otra vez a productoras y se ofrecería como actor en decenas de castings, y la única respuesta sería el rechazo.

Su primer gran logro dentro de Hollywood fue haber podido vender el guion de *True Romance*. Este fue comprado al ridículo precio de 10.000 dólares, una suma que se vuelve todavía más absurda cuando se tiene en cuenta que terminó siendo protagonizado por grandes estrellas y dirigido ni más ni menos que por Tony Scott (director de éxitos como *El ansia*, *Días de trueno* y, sobre todo, *Top Gun*). Cualquiera que vea esa película —cuyo guión se vendió mucho antes de que QT empezara a filmar su ópera prima, aunque se estrenó después de *Perros de la calle*— puede dar cuenta en seguida de que el sello de Tarantino está allí. La trama gira en torno a un joven (Christian Slater) que atiende una tienda de historietas y al que le gustan los films de kung fu (especialmente los de Sonny Chiba, actor homenajeado en *Kill Bill*) y films como *El bueno, el malo y el feo*, de Sergio Leone. El día de su cumpleaños conoce a una chica (Patricia Arquette) en un cine, supuestamente por casualidad. Luego de una noche de sexo, ella le confiesa que es una "call girl" —una definición amable de prostituta— a la que el jefe de Slater simplemente le pagó para que le diera un regalo en su día. Sin embargo, también le confiesa que nunca la pasó mejor y que cree estar enamorada de él.

Lo que en un principio pareciera ser una historia de amor convencional cobra un giro inesperado cuando Slater decide amenazar (y después matar) al proxeneta de ella y toma por error una valija llena de cocaína. Lo inesperado no reside tanto en el giro policial, sino en que Slater (y, luego nos enteramos, también Rosanna Arquette) tiene comportamientos propios de un psicópata. Así es como el personaje es capaz de pasar de ser un traficante de drogas a participar de una masacre, sin que esto le produzca demasiado cargo de conciencia. Es más, los únicos momentos en los que tanto él como su pareja parecieran mostrar sentimientos fuertes son cuando se dan muestras de amor mutuo. Se ha dicho una y otra vez que los méritos de esta película (que son muchísimos,

al punto tal que podría hablarse de una poco conocida obra maestra de los noventa) se deben al guion de Tarantino y no a su director Tony Scott. No obstante, es absolutamente mezquino quitarle méritos al realizador americano. Nadie niega que la historia de Tarantino es muy atractiva y posee más de un momento ingenioso, pero cualquier persona sabe que un guion, por más bueno que sea, no deriva en una gran película a menos que haya un trabajo de dirección que esté a su altura. Scott filma la historia con un montaje virtuoso y hasta con un raro sentido del lirismo (sobre todo en el imponente tiroteo final, una de las imágenes más espectaculares de todo su cine). Incluso es Scott quien establece un diálogo entre *True Romance* y *Badlands* (1972), de Terrence Malick (no por nada utiliza como banda de sonido la misma que la que el realizador texano usó en aquella película), no solo por la estructura de road movie demencial y por los dos protagonistas de una moralidad inestable, sino también por su tono de "pesadilla dulce" en la que la brutalidad se mezcla con una rara ternura. A punto tal llega esto último que el final de *True Romance* tiene mucho de un cuento de hadas oscuro, en el que una pareja termina feliz en la playa aun cuando unos meses atrás habían estado rodeados de cadáveres.

Si bien no he tenido acceso al guion original que entregó Tarantino, hay elementos en el film que no parecen propios del director de *Tiempos violentos*. En principio, la concepción de una historia lineal, la aparición de una larga escena de sexo (las pocas veces que Tarantino incluye sexo en sus películas lo hace de forma casi paródica; en *True Romance* esas escenas están filmadas con una estética muy atractiva, que coquetea con la publicitaria sin llegar a tocarla), y una lógica en los diálogos que están lejos de extenderse en el tiempo, como sucede en todos los films de QT.

Sin embargo, uno nota fácilmente rasgos propios del universo del director. A los ya mencionados gustos de Slater en la película (a los que hay que agregarles su admiración por Elvis Presley, algo que ya había aparecido en *My Best Friend's Birthday* y lateralmente en *Tiempos violentos*[6]), debería sumarse la aparición de un tiroteo múltiple (la masacre final del film anticipa escenas como el tiroteo de la taberna de *Bastardos sin*

6Elvis es un cantante que Tarantino admira mucho. En el rodaje de *Tiempos violentos*, le pidió a Travolta que se moviera de modo tal que pensara que era Elvis, y de hecho en una escena eliminada hay una conversación en la que Uma Thurman le dice a Travolta que en el mundo están los admiradores de Elvis Presley y los de Los Beatles, y que él se coloca claramente en el primer grupo. Quizás por razones de costos en los derechos, o simplemente por no querer ir por lados muy obvios en la musicalización, Tarantino hasta ahora no ha utilizado canciones de Elvis en ninguna de sus películas.

gloria, el enfrentamiento de Django con los vigilantes de Calvin Candy en *Django sin cadenas* y, por supuesto, el desenlace de *Perros de la calle*) y una feroz escena de tortura a Patricia Arquette que parece conectarse con la que tendría el policía de la ópera prima de QT. En *True Romance* también aparece el tema de la simulación (asunto de una importancia capital en QT, como veremos más adelante en este capítulo), algo que se ve en el discurso armado que tiene Slater para conquistar chicas y en el acto que Dennis Hopper realiza frente a un mafioso para irritarlo y que lo mate de una vez por todas (más adelante, esto constituiría la escena más citada de la película, y sería conocido como el momento en el que se cuenta "el origen de los sicilianos"). Lo que sorprende mucho de *True Romance* es que en su casting aparecen varios actores que QT utilizaría más adelante, algunos de ellos incluso en roles menores: están Christopher Walken y Chris Penn, y en fugaces apariciones (no eran nada conocidos en el momento en el que se rodó esta película) están Brad Pitt haciendo de drogón y Samuel L. Jackson en un papel muy menor (está menos de cinco minutos en la película).

Con la plata que QT obtuvo por este guion quiso ayudar a financiar su primer largometraje: una historia de gangsters que transcurriera la mayor parte del metraje en un garaje y que se llamara *Reservoir Dogs* (*Perros de la calle*). Las palabras del título original —que nunca se pronuncian en la película— estaban basadas en un hecho que vivió Tarantino cuando atendía el videoclub: al recomendarle a un cliente *Au revoir les enfants* (*Adiós a la infancia*), el film autobiográfico de Louis Malle, el cliente dijo: "I don't want any reservoir dogs". De este modo nació otro de los títulos lingüísticamente musicales de Tarantino, como lo serían más adelante *Kill Bill* o *Inglourious Basterds*.

La película iba a costar 30.000 dólares, un presupuesto muy bajo pero que QT presumía que tenía que alcanzarle si filmaba en 16 milímetros, con los equipos más baratos posibles y con sus amigos actuándole gratis. El productor del film iba a ser otro amigo: Lawrence Bender, que hasta ese momento había producido películas muy baratas en las que Bender tenía la costumbre de hacer cameos (*Perros de la calle* no sería la excepción: es uno de los policías que le dispara a Steve Buscemi en la escena del escape en el auto). Sin embargo, todo el plan cambió cuando Harvey Keytel se metió en el proyecto.

La historia de cómo se llegó a él es insólita. Empieza con Lawrence Bender dándole el guion de *Perros de la calle* a su profesor de teatro. Este se le dio a una mujer llamada

Lily Parker, que era miembro del Actor Studio. Parker, que conocía personalmente y de hace muchos años a Harvey Keytel, se lo entregó al actor de *Calles salvajes*. Keytel lo leyó y llamó a Tarantino para decirle que quería participar del proyecto como productor y actor. QT y Bender se dieron cuenta de que la presencia de Keytel les daría inmediatamente algo invaluable: legitimidad, y que este proyecto que tenía pensado hacerse en las más baratas condiciones de producción podía acceder a un mayor presupuesto y a una distribución mucho mejor. Así es como Keytel empezó a reunir nombres de actores y técnicos, y todos ellos permitieron que Tarantino dirigiera su primer largometraje prácticamente sin experiencia previa en agarrar una cámara. Solo se basaron en las ideas visuales del director y en algunas escenas que este había filmado con los actores del elenco. Esto último, junto con la impresión que generó el guion que escribió, permitió que de los 30.000 dólares con los que se había pensado filmar se pasara un presupuesto de 1,5 millones, una suma mínima para los parámetros generales de una película de Hollywood pero claramente soñada para gente como Bender o QT en ese momento.

Como si esto fuese poco, Tarantino tuvo la posibilidad de que uno de los nombres implicados en la producción fuera el de su admirado Monte Hellman, un director de cine clase B que había trabajado para la factoría Corman en los sesenta y setenta, y que era responsable de obras maestras como *The Shooting* (1966) y *Two-Lane Blacktop* (1971). Años después, Tarantino —acaso como agradecimiento, acaso por puro gusto sumado a una admiración genuina— escribiría un ensayo muy lúcido sobre Hellman que sería publicado en la revista *Sight and Sound*.

Pero por lo que el realizador estaba más agradecido con Keytel era por la posibilidad de contar con el casting que tenía para hacer el film. De querer hacerla con un par de amigos, Tarantino pasó a tener en su casting a un actor de enorme prestigio como el mencionado Keytel, a una leyenda de los “duros” de la década del cincuenta como Lawrence Tierney (el primer “reciclaje actoral” de una película de Tarantino), y a actores talentosos que en esa época tenían una carrera promisoria como Chris Penn, Steve Buscemi, Michael Madsen y Tim Roth. Al mismo Tarantino le entusiasmaba la idea de que todos ellos fueran físicamente muy diferentes y que, al venir de diferentes regiones de Norteamérica, tuvieran distintos acentos. Esta última característica no podía ser mejor para una película que trataba de mostrar perfiles de delincuentes variados en

cuanto a su carácter, cada cual encerrado en su propia fuerte personalidad. Lo de los acentos, en tanto, terminó siendo un detalle increíble para un cineasta obsesionado con lo idiomático.

La base, entonces, no podía ser mejor y, por más que Tarantino deteste que le mencionen el factor de suerte a la hora de hablar del puntapié inicial de su carrera, no puede decirse —sin desmerecer por esto todo el esfuerzo previo— que de pronto el azar estuvo de su lado. Con los planetas alineados correctamente, entonces, faltaba por supuesto la parte más difícil, y era hacer que el film aprovechara que las fichas hayan caído en el lugar indicado.

2.



Escena de la tortura de *The Big Combo*, de Joseph H. Lewis. Según Tarantino, una de las inspiraciones principales para la famosa escena de la tortura de *Perros de la calle*.

Martin Scorsese destacaba una escena que había introducido en *Buenos muchachos* y que consistía en fotos de los mafiosos de la película interactuando entre sí en bodas, bautismos y cumpleaños. Estas estaban justamente para mostrar cómo gente que actuaba prácticamente como una familia feliz y numerosa después terminaría delatándose o incluso matándose entre sí. Scorsese señalaba que ahí había algo cargado tanto de melancolía como de humor negro. El comienzo de *Perros de la calle* (uno de los más

famosos del cine de los noventa) encuentra una situación similar: un conjunto de delincuentes interactuando entre ellos como si fuesen grandes amigos. Es una escena que transcurre en un tiempo que no puede determinarse (uno sabe lógicamente que está antes del robo y después de que todos se hayan conocido, pero no más que eso), como un momento en el cual los personajes revelan su tipo de humor y algunas cuestiones personales. Esas personas que están ahí bromeando y hablando de cuestiones “superficiales” como si fuesen amigos de toda la vida estarán al final del metraje matándose entre ellos. No obstante, con un poco de atención se pueden ver algunos indicios de lo que pasará más adelante en esa charla: lo vemos, por ejemplo, al señor White (Harvey Keitel) y a Mr. Orange (Tim Roth) sentados juntos y mirándose de vez en cuando, anticipando así la relación cercana que tendrán entre ellos. También está Mr. Pink (Steve Buscemi), quien, con su idea de las propinas, mostrará su actitud de ir siempre contra la corriente del grupo (sea para discutir el nombre que le asignaron o para comportarse profesionalmente cuando todos los demás no lo hacen); y la discusión amistosa entre Mr. White y Joe por la libreta (así como la obediencia de Eddie al no permitir que se lleven las propinas de la mesa porque así lo querría su papá) parece anticipar la lucha por la autoridad final. También el gesto de Mr. Blonde de hacer que dispara con su dedo parece anticipar el carácter psicótico y amante de las armas de ese personaje.

Sin embargo, la representación más clave de esa introducción no está en la cuestión situacional sino en la formal: el inicio deslumbrante —a entender de muchos, y suscribo, lo mejor de todo el largometraje— marca a fuego una constante espacial del film que es la concentración en lugares pequeños (autos, un café, y por supuesto un garaje en el que transcurre la mayor parte de la película) y una cámara y un montaje que se mueven frenéticamente por ese espacio. El principio de *Perros de la calle* es un prodigio formal en el que, a partir de un grupo de personas que supuestamente hablan banalidades, se arma una escena llena de intensidad en la que la cámara, el sonido y el montaje (y, por supuesto, la reproducción de líneas de diálogo brillantes) vuelven rico el que para otros cineastas sería un escenario austero.

Como señaló alguna vez Thierry Jousse, Tarantino quizás sea el único director que halló la manera de hacer escenas intensas sin necesidad de explosiones o tiroteos, sino con el solo uso de la palabra. En el caso de *Perros de la calle*, Tarantino se vale de varias

cuestiones: en primer lugar, hay una forma de establecer una suerte de *continuum* musical con el lenguaje de los personajes. Este *continuum* se establece con diálogos que se van interrumpiendo, ideas que se abandonan de pronto y vuelven a decirse después. En realidad, la película no comienza con una interpretación de “Like a Virgin”, de Madonna; la interpretación no se escucha al principio, ya que el personaje interpretado por el propio Tarantino frena de pronto la ilación de su pensamiento y en medio de su silencio se escucha de manera prácticamente musical un “Toby” pronunciado por Lawrence Tierney. Si uno presta atención a esos cruces de diálogos, va a ver una precisa utilización métrica de una serie de conversaciones que a simple vista parecieran espontáneas pero que se notan armadas para que tengan una cualidad rítmica. No por nada cuando termina la introducción general se escucha la voz ronca de un locutor de la radio K-Billy y, pegado a esto, la canción “Little Green Bag” (y superpuestos a ella, al final, los gritos de Mr. Orange), como si todo fuese en verdad una misma lógica sinfónica hecha de notas, risas, palabras cruzadas y finalmente un grito agónico.

También están el montaje y los leves movimientos de cámara de esa introducción. Tarantino trata de tomar no tanto a la persona que habla sino las diferentes expresiones de sus interlocutores (algunas de ellas de un segundo de duración), mientras la cámara se mueve como si tuviese la urgencia de tomar a todos los personajes de esa charla[7]. En ese recurso está también una de las claves formales del film: la de llevar a un espacio reducido y supuestamente austero un momento lleno de riqueza visual. En este caso puntual, la riqueza de dicha escena está basada en cosas tan sencillas como una expresión veloz, tomas de espaldas que generan intriga respecto de la reacción de ciertos personajes y, por supuesto, una cantidad de personajes nuevos que se presentan y a los que la cámara parece desesperada por querer conocer de golpe (quizás por eso parte de la potencia de su presentación, con todos los personajes caminando en cámara lenta mientras podemos ver claramente sus caras, tiene que ver con el contraste que se genera con esa cámara que parecía demasiado nerviosa por querer “atrapar” a todas las criaturas).

7No parece casual que un fanático de Hawks como Tarantino guste tanto de concentrarse en expresiones veloces; después de todo, basta con ver que en la obra maestra *Río Bravo* Hawks llega a hacer una escena simplemente con los rostros de los personajes mirándose mientras cantan dos canciones seguidas. No por nada el gran crítico Manny Farber decía que Hawks era el director que mejor sabía manejar los rostros.

A veces *Perros de la calle* adolece de estos nervios de una cámara que necesita siempre mostrarse intensa e inventiva: algunos movimientos de cámara innecesarios y la pantalla a dos planos focales (algo que utiliza de manera más pertinente De Palma en *Blow Out*, una de las películas preferidas de QT) en la escena en la que conversan el policía deformado por la tortura y Mr. Orange son algunos ejemplos de eso. Sin embargo, muchas veces esta cámara movediza e impredecible logra concebir momentos de una gran belleza y una temprana sabiduría para tomar decisiones de puesta en escena.

Uno de los ejemplos más fuertes de esto es la discusión que mantienen Mr. Pink y Mr. White sobre el estado de Mr. Orange y la posibilidad de enviarlo al hospital. La escena en cuestión empieza con los dos hablando de la situación moribunda del personaje de Tim Roth y termina con Mr. Pink y Mr. White apuntándose con un arma mientras Mr. Blonde los mira sin que ellos lo sepan. Lo que podría resumirse con dos personas discutiendo sobre la situación de Mr. Orange de manera cada vez más violenta (Buscemi sostiene que no debe ser llevado a ningún hospital por miedo a que este delate a la banda, Keytel apela a un sentimiento humano que implica la idea de no dejar morir a un compañero) se vuelve, gracias a decisiones de puesta en escena, en un momento sumamente intenso. Tarantino le da comienzo con un encuadre oblicuo y una cámara que pareciera temblequear levemente para dar una sensación de tensión. Luego toma a Mr. Pink y a Mr. White hablando en un mismo plano hasta que finalmente decide concentrar toda su atención en un encuadre que va acercándose cada vez más al rostro de un Keytel preocupado y abrumado por la situación. Mientras la cámara se concentra sobre este rostro en un elegante travelling que va del plano medio al primer plano, escuchamos la voz de Steve Buscemi fuera del campo visual, hablando de cómo el plan se fue al diablo y diciendo que su jefe Joe va a tratar de hacer todo lo posible por desligarse del problema. Sin embargo, ese travelling a la cara de Keytel hace que uno sepa inmediatamente que su foco de atención está más en el dolor y la culpa que le provoca el estado de Mr. Orange que en cualquier otra cosa que pueda decir Mr. Pink. Efectivamente, aun con toda la situación global que pinta Mr. Pink, lo único que atina a decir Keytel es que le preocupa la situación de su amigo moribundo, e incluso confiesa que por compasión le ha dicho a Mr. Orange su verdadero nombre. Cuando Mr. Pink se lo reprocha, Keytel empieza a justificarse aduciendo que no podría negarle información a alguien que se está muriendo. En ese momento, Tarantino hace algo muy sutil: toma a Keytel moviéndose hacia el cuerpo ensangrentado de Roth (en un espacio alumbrado

por un foco que lo hace más luminoso y da una sensación de espacio teatral improvisado), mientras este hace una escena que habla sobre la esencial compasión humana que debe sentirse en ese instante[8]. Nótese que en ese momento QT toma a Keytel de frente pero a Mr. Pink de espaldas, como si este fuese un espectador de un monólogo. Poco a poco, sin embargo, Tarantino va moviendo la cámara encuadrando —en el preciso instante en el que Keytel termina su monólogo— el rostro burlón y enojado de un Mr. Pink que en lo único que piensa es en lo estúpido que es —para él, claro está— relacionar sentimientos en un trabajo delictivo. La decisión estética es brillante en tanto ese modo de tomar a Mr. Pink genera suspenso sobre una expresión burlona que uno, como espectador, puede intuir y sabe que puede derivar en desastre. Al mismo tiempo, concentrarse tanto en el cuerpo de Keytel mirando de frente a la cámara les da una intensidad mayor a sus palabras. Lo que sigue después de eso es una pelea en la que QT toma a Keytel y a Buscemi en un plano general mientras el primero patea al segundo en el suelo, con un montaje cortante que muestra a los dos sacando el arma y luego, en un plano general, a los dos apuntándose. Inmediatamente después QT encuadra a los dos personajes apuntándose y mirándose fijo y con un zoom a la inversa va alejándose de los dos, hasta que toma a Michael Madsen de espaldas, mientras contempla todo esto como un espectador de una escena teatral (tal como pasaba hace unos minutos con Buscemi mirando a Keytel).

La cuestión "teatral" no es casual en una película atravesada por la simulación, tema que ha recorrido toda la filmografía de QT pero que acá se da, junto con *Django sin cadenas*, de la manera más directa posible. El caso más evidente es la tarea de actuación que tiene Mr. Orange para poder infiltrarse en la policía. Toda su simulación está narrada en una estructura dramática virtuosa que incluye flashbacks dentro de flashbacks (entre ellos, un flashback falso que narra la supuesta anécdota que el personaje de Tim Roth vivió con unos policías cuando entraba al baño con marihuana) y escenas en las que Roth recibe las respectivas marcaciones actorales de otro policía que lo entrena para que pueda hablar como lo haría un delincuente.

8Una pequeña digresión: la ironía de la escena es que, sin saberlo, Keytel está diciendo esto acerca de un policía encubierto, cuando unos minutos antes había manifestado que los policías no calificaban siquiera como humanos. Este momento recuerda lo que más adelante pasará en *Bastardos sin gloria* cuando Aldo Rey asegure que los nazis no tienen humanidad, algo que la película desmiente por el propio tratamiento que les da a los nazis (ver capítulo 6).

Este proceso de aprender a simular es una narración que, de manera muy sintética, habla de la tragedia de una persona que terminará siendo un híbrido entre dos mundos y que, de tanto simular el personaje de un delincuente, terminará no solo confraternizando con ellos (en especial con uno), sino también entusiasmándose con la idea de conformar una banda. El proceso se describe con mucha sutileza: el ensayo para introducir al personaje deriva en la mencionada anécdota del baño en la que vemos a un Roth tan entusiasmado con su historia que uno siente que le está gustando la idea de que ese relato curioso de las drogas, los policías y el perro haya sido cierto (como si esto fuese poco, el propio Tarantino "mete" a Tim Roth dentro de la historia que narra, para mostrar lo compenetrado que está con su "anécdota"). Más adelante vemos momentos en los que Mr. Orange habla amigablemente con Harvey Keytel, y en otro plano especialmente revelador y fugaz vemos una mirada de Roth sonriente mientras Joe les explica a los ladrones el proceder del delito. Este "entrar" demasiado en su personaje hará que tenga que seguir siendo un infiltrado y continuar sí o sí jugando un papel, al punto tal de que no pueda hacer nada cuando Mr. White les dispare a dos policías.

Justamente es en esa última escena donde mejor se ve su característica trágica: Mr. Orange está moralmente obligado a sufrir y provocar daño de cualquier forma. Si hubiera salvado a esos policías, tendría que haberse salido del personaje y echar todo el plan por la borda —y, de paso, quizás también se habría visto obligado a matar a su amigo Mr. White—; sin embargo, seguir con el plan provoca los asesinatos de dos colegas. Justamente el sufrimiento permanente va a marcar al personaje de Roth, quien se la pasa casi toda la película en estado de agonía y obligado a seguir con un personaje aun estando al límite del dolor físico. Algo similar le pasa a otro policía de la película, aquel que se siente obligado a ocultar el hecho de que Mr. Orange sea un oficial de la ley incluso cuando se encuentre en una situación de tortura horrible.

Esta última escena, una de las más famosas de toda la película, está planteada como una coreografía sádica, que encuentra a Mr. Blonde (Madsen) en la posición del torturador. En una primera mirada, el momento es particularmente horroroso y puede producir una fuerte carga de incomodidad (mucha gente se fue de la sala en el Festival de Sundance). Incluso en esta escena QT hace algo muy hábil que parece agregarle crudeza a la situación: deja el corte de oreja del oficial fuera de campo (recuérdese que, en el momento en que Madsen empieza a mutilarlo, se realiza un movimiento de cámara).

Esto le permite al director dos cosas: primero, shockear con la imagen de Madsen agarrando la oreja del policía y revelando lo que finalmente hizo; segundo, esconder el efecto especial de una oreja rebanándose (cuyo artificio evidente hubiese distanciado al espectador de la dureza que quiere transmitirse). A esto se le suma, lógicamente, el momento más terrible del film, que consiste en mostrar a Madsen rociando al policía de gasolina mientras este ruega por su vida apelando a su familia. Ahora bien, más allá de lo fuerte que pueda resultar esto, una segunda mirada —cuando uno ya superó el shock — permite descubrir un humor negro y un insospechado artificio autoconsciente que vuelve la escena mucho más tolerable. En primer lugar, uno puede ver en aquel movimiento de cámara que esconde el corte de oreja un cartel que dice "watch your head" (o sea, 'cuida tu cabeza'); pero también hay otro elemento clave: el momento en que Madsen va a buscar la gasolina del auto para rociar al policía. Allí vemos que, mientras el interior está lleno de violencia, el exterior, filmado en pleno día, se caracteriza por una paz desconcertante.

Este tipo de recurso marcaría a fuego el cine de un director regodeado en esta idea de una violencia feroz que transcurre puertas adentro, mientras que el exterior exhibe una insospechada paz (puede pensarse en el inicio tensionante de *Bastardos sin gloria* mientras el afuera exhibe un sol radiante, el barrio idílico en el que se sitúa la casa de California en el inicio violento de *Kill Bill*, o el día tranquilo que rodea la persecución del final de *A prueba de muerte*). Pero en el caso de *Perros de la calle* este contraste feroz también puede servir para marcar una relación de falsedad con esa violencia, como si en el fondo lo de Mr. Blonde torturando al policía no fuera otra cosa que un gran chiste[9]. De hecho, cuando Madsen sale del garaje a buscar la gasolina para quemar al policía, su actitud cambia por completo. Ya no parece ese hombre sádico que bailaba mientras tajea al oficial, sino un tipo común que va a buscar unas cosas al baúl del auto. Solo cuando el policía lo ve, Mr Blonde parece verse obligado a tomar de nuevo el papel de un psicópata. Esta suerte de autoconciencia actoral (qué es sino un acting

9Otra pequeña digresión: en un documental llamado *Mario Bava: Operazione Paura*, Quentin Tarantino aparece señalando el "dulce sadismo" del director, diciendo que, a diferencia de otros realizadores ultraviolentos, su desmesurada sobreestilización y cierta dosis de humor negro hacía que uno sintiera que el propio Bava estaba riéndose como un chico que juega a la destrucción de un cuerpo como si este fuese un muñequito. Quizás sin darse cuenta, Tarantino habló allí de muchas escenas de su propio cine en las que la ultraviolencia termina siendo tan autoconsciente que uno puede sentir al realizador riéndose detrás como un nene travieso que nos está haciendo ver una violencia horrible que, en el fondo, no es otra cosa que una gran farsa.

terrible lo que Mr Blonde hace frente a su víctima) se vería de nuevo en *Tiempos Violentos*. Allí Jules (Samuel L. Jackson) pasa abruptamente de mantener una charla normal con su compañero Vincent sobre hamburguesas y masajes de pie a comportarse como un sádico intimidante, solo para torturar psicológicamente a unos chicos antes de ejecutarlos.

Algunos espectadores del film dirán que esta simulación autoconsciente de Vega es justamente lo que vuelve el momento más incómodo aún: el hecho de que su puesta en escena sea consciente hace que el personaje se vuelva más demente y por ende más perturbador. Me atrevería a decir que tanto aquellos que ven allí una jugada de humor negro como los que ven algo perturbador están igualmente acertados, ya que depende exclusivamente de la sensibilidad del espectador. Es más, puede pasar que esa escena en particular despierte antes que nada sensaciones encontradas, una ambigüedad que viene a consecuencia de no saber exactamente qué tan en serio debe tomarse uno lo que está viendo. El crítico Robert Koehler señaló que esta misma sensación puede tener lugar al final de la película, cuando ocurre la masacre en la que todos los ladrones, menos uno, terminan muertos en manos de sus propias balas, y Tarantino decide terminar el film con una canción alegre como “Coconut”, de Harry Nilsson. La decisión es rara, teniendo en cuenta que esta canción comienza ni bien uno acaba de contemplar una tragedia horrible en un garaje.

Que tanto horror sintetizado en tan poco tiempo termine con un tema de esa naturaleza hizo que Koehler se preguntara si para Tarantino todo eso que mostraba no era más que un gran chiste. Posiblemente la respuesta ante esto sea un parcial sí. Por un lado, es evidente que hay algo de humor bestial y oscuro en un conjunto de ladrones que terminan haciendo de sus propias pasiones y caprichos —además de su facilidad para jalar el gatillo, por supuesto— un elemento mucho más riesgoso que la propia policía. Pero que algo sea considerado humorístico no quiere decir que tenga que ser tomado, en un sentido peyorativo, como un chiste. Como se señaló en la introducción de este libro, el gran error que ha cometido mucha crítica hacia Tarantino es creer que, como hay elementos humorísticos o muy divertidos (desde la idea de matar a Hitler en clave paródica hasta el concepto de un negro con habilidades sobrehumanas venciendo a blancos explotadores), necesariamente eso tiene que ser banal o estúpido, como si el director nos estuviera diciendo que su película carece de toda profundidad y no hay

ningún concepto sofisticado para sacar de ella. Es una idea bastante absurda y medieval que hace pensar que el humor es una categoría menor y que, si algo es encontrado gracioso —aun desde su carácter trágico—, debe verse como idiota o poco interesante. La verdad es que, en el caso de *Perros de la calle*, Tarantino se toma demasiado tiempo para darle a cada personaje una personalidad determinada y filmarlos con pericia como para pensarlos de manera desdeñosa. Si vamos al caso, buena parte del encanto de esta película reside en la manera en la que QT decide darles a los delincuentes principales una personalidad definida y obsesiones personales; es incluso una constante en casi todos ellos el hecho de que encuentran su perdición al terminar cediendo a pasiones, lealtades e instintos que los enceguecen.

Dichas características son notables cuando se ven las relaciones que “Nice Guy” Eddie (Chris Penn) y Mr. White tienen para con sus dos protegidos (Mr. Blonde y Mr. Orange, respectivamente). Si se observa la relación entre ellos, es posible ver un vedado homoerotismo. No fueron pocos los que observaron la relación homoerótica que podía desprenderse entre el personaje de Harvey Keytel y el de Tim Roth. La crítica Manohla Dargis, por ejemplo, llegó a decir que Keytel llevando el cuerpo sangrante de Roth en brazos no era otra cosa que una forma indirecta de asumir una relación de hombre-mujer entre los dos. Por otro lado, los gestos de Keytel acomodándole el pelo a Mr. Orange y abrazándolo fuerte y desesperadamente hacia el final tienen mucho de amante desesperado que trata de aferrarse a su dama sufriente. El caso de Eddie con Mr. Blonde se puede ver en la escena de su primer encuentro, inmediatamente después de que este último salga de la cárcel. Allí los dos empiezan a jugar como si fuesen chicos, y Eddie asegura en broma que Mr. Blonde trató de violarlo (“Te quiero, pero no de esa manera”, le dirá, también en tono de sorna).

Los paralelos entre las dos relaciones no terminan ahí. Tanto el amor que Mr. White tiene por Mr. Orange como el que Eddie siente por Mr. Blonde provocan cegueras y desastres por parte de sus dos “enamorados”. Eddie es el que lleva a Mr. Blonde a ser parte de la banda, lo que termina desencadenando la primera masacre de la película. Mr. White, en tanto, es el que entabla la mayor amistad con alguien que resulta ser el policía infiltrado del film, el responsable máximo del fracaso del robo y de la tragedia final. Por otro lado, tanto Mr. White como Eddie no parecen ver el panorama completo por sus lealtades hacia sus protegidos. Mr. White se la pasa diciendo que Mr. Orange recibió

una bala que debería haber recibido él, describiéndolo prácticamente como un héroe; sin embargo, cuando Tarantino nos muestra qué es lo que pasó exactamente, se descubre que en verdad Mr. Orange no recibió ese balazo por una acción de sacrificio o heroísmo, sino por el azar de haber querido robarle el auto a una mujer armada. Eddie, por su parte, nunca parece darse cuenta de que su gran amigo es un psicópata peligroso, nunca lo escuchamos reprocharle que haya matado a esa gente gratuitamente, ni está dispuesto a ver que hay gasolina diseminada por todo el garaje y sobre el cuerpo del policía (lo que en parte mostraría era posible que la versión de Mr. Orange de que Mr. Blonde quiso incendiar todo). La ceguera de Eddie se basa en el hecho de que Mr. Blonde prefirió estar cinco años en una cárcel en vez de delatarlo tanto a él como a su padre. La película nunca pone en duda que esto sea cierto y demuestra que, al fin y al cabo, Mr. Blonde puede tener un afecto sincero tanto hacia Eddie como hacia su padre. La intuición más inmediata que uno tiene sobre ese personaje es que, simplemente, su naturaleza demente es más fuerte que cualquier otra cosa.

Algo similar pasa con Tim Roth: no hay dudas de que su afecto hacia Mr. White es absolutamente sincero, y la prueba máxima de esto es que, hacia el final, Mr. Orange decide confesarle que es policía. El gesto implica sacrificar las pocas posibilidades que tiene de salvarse (la policía está por entrar al garaje, y le da a Mr. Orange la última posibilidad de ser atendido en un hospital) para que su amigo se entere de la verdad de su oficio. Sin embargo, este gesto de lealtad y afecto no impide que su sentido del deber lo vuelva un delator que termina llevando a toda la banda (su gran amigo Mr. White incluido) al abismo.

Si el único de toda la banda que se salva de morir —a menos que la policía le haya disparado afuera, algo que el relato nunca termina informando— es Mr. Pink, es en buena parte porque es el único que no exhibe sentimientos hacia nadie y solo está interesado en hacerse del botín y en su propia supervivencia. Su actitud ante las cosas se ve con claridad tanto en su monólogo sobre las propinas como en la manera en que reniega del seudónimo que le dio Joe. En ambos casos tiene una actitud egoísta y protestona, pero cede cuando se da cuenta de que le debe obediencia a una persona, al menos hasta que termine el trabajo. Por eso decide pagar la propina porque Joe es el que invitó el café, y acepta el seudónimo porque se lo exige su jefe. Su sentido de la supervivencia y el profesionalismo podemos verlo incluso cuando logra escaparse de la

policía en una situación de gran tensión que incluye el vidrio trasero de un auto rajado por las balas; también cuando descubrimos que supo resguardar el botín y que es el único que piensa racionalmente —aunque sea un racionalismo frío— la situación en la que se encuentra la banda. Lo último que sabremos de él es que se fue del garaje sabiendo dónde están las joyas y mirando la masacre desde lejos. Un epílogo que Tarantino había escrito mostraba a Mr. Pink siendo encontrado afuera del garaje por unos oficiales que lo descubrían con el botín en la mano y que terminaban arrestándolo. Sin embargo, el realizador nunca llegó a filmarlo porque estaba convencido de que la película tenía que terminar ahí, con el múltiple tiroteo que encuentra a esos personajes destruyéndose entre ellos. La decisión fue muy acertada: un solo descanso posterior a esa escena le hubiera restado potencia al desenlace en el que la violencia se conjuga con sentimientos que nublan cualquier profesionalismo o instinto de supervivencia. Es mucha y muy fuerte la cantidad de muestras de amor y lealtad que hay al final de esa película, y eso es justamente lo que desencadena todo el horror.

3.



Muchos delincuentes se apuntan entre sí en *City on Fire*, de Ringo Lam, inspiración indiscutible de *Perros de la calle*, aunque bastante lejos del plagio que muchos le atribuyen a QT.

En 2011, la revista *Empire* realizó una encuesta sobre las mejores películas americanas independientes de la historia, y el segundo puesto lo ostentó *Perros de la calle*. El honor era claramente exagerado y hablaba menos de la película de Tarantino que del desconocimiento general del cine independiente que tenían sus votantes. No obstante, esta sí es una muestra de la popularidad que tuvo el film de QT en su momento y del

impacto inicial que provocó esta historia de una banda malograda. *Perros de la calle* resultó impactante, divertida, de género y con bajo presupuesto, una combinación que el cine indie no veía muy seguido. Podía caer en errores (como cuando, hacia el final, QT resuelve perezosamente el hecho de que el personaje de Lawrence Tierney deduzca por intuición que Tim Roth es un infiltrado, algo que es difícil de creer en alguien que, presumimos, es un profesional), pero eran errores difíciles de notar en el primer visionado de un film con esa potencia cinematográfica. Quizás esta misma potencia es la que hace que, hasta el día de hoy, más de un crítico despistado crea que el film ganó el premio mayor en el Festival de Sundance: no lo hizo, solo recibió una nominación para el Gran Premio del Jurado. En términos de galardones, los más prestigiosos que obtuvo *Perros de la calle* fueron el premio a la mejor película y guion en el Festival de Sitges, y el premio internacional de FIPRESCI en el Festival de Toronto.

Sí hubo un mayor interés por parte de la crítica general en el momento de su estreno, aun cuando Roger Ebert (crítico influyente para bien y para mal, si los hubo) no se sintió del todo convencido con un film al que llamó "inteligente y divertido pero muy poco preocupado por los personajes". Fuera de eso, en general hubo una excelente recepción del film.

Además comenzó algo que pasaría seguido con el cine de Tarantino: un juego de referencias que consistía en que los críticos vieran qué película conectaba con el film de QT. Si bien se vio, por ejemplo, que la idea de llamar a los personajes con nombres de colores venía de *Rescate en Pelham 1, 2, 3*, y algunos más conocedores del cine americano clásico vieron conexiones entre esta película y la extraordinaria y poco revisada *Kansas City Confidential* (obra maestra mayor de ese director tan poco estudiado que fue Phil Karlson), las conexiones más evidentes fueron *Casta de malditos*, de Stanley Kubrick, y *City on Fire*, de Ringo Lam. La primera fue la cita más clara, teniendo en cuenta el juego con el orden temporal del relato, el tiroteo que deja a casi toda la banda, menos a uno, muerta, y el hecho de que el delincuente más racional de todos —que en el film de Kubrick está interpretado por Sterling Hayden y en *Perros de la calle* es el Mr. Pink de Steve Buscemi— sea el único que se salva de la muerte. La comparación se hacía aún más fuerte teniendo en cuenta que la ópera prima de QT tiene algunos elementos que aluden tanto desde lo temático como desde lo iconográfico al universo kubrickiano. El baile sádico de Michael Madsen mientras le corta la oreja al

policía parece tener reminiscencias con el de Alex Delarge de *La naranja mecánica* cuando realiza una coreografía de *Singin' in the Rain* antes de torturar a una mujer[10] —aunque el propio Tarantino señaló la escena de la tortura al policía en *The Big Combo*, de Joseph Lewis, como un influencia clave—. La presentación de los delincuentes caminando en los títulos de crédito también parecía remitir a una de las imágenes más icónicas de esa película de Kubrick. Por otro lado, el imaginario kubrickiano de un grupo de "machos" que mantienen una relación lateralmente homoerótica y terminan destruyéndose entre sí también tocaba, obviamente, el film de QT.

La comparación con *City on Fire* tuvo lugar sobre todo en Norteamérica unos años más adelante (en parte porque no era un film muy conocido en la década del 90), al punto tal que hubo videos que trataban de demostrar que lo que había hecho Tarantino era prácticamente copiarse de esa película. Estas ediciones mostraban que en ambas películas había un infiltrado de la policía que mantenía una relación de amistad con un delincuente, un robo a una joyería que era casi idéntico al que se describía con palabras en *Perros de la calle* y una reunión en un especio pequeño donde los delincuentes se apuntaban mutuamente con un arma (aunque, a diferencia de la película de Tarantino, no se terminaban disparando entre ellos). También había una confesión final por parte del infiltrado a su amigo delincuente acerca de que él era finalmente "la rata" de esa banda, aunque de nuevo, a diferencia del film de QT, el ladrón no terminaba disparándole al policía. Muchos observaron además que QT prácticamente calcó la escena en la que Harvey Keytel dispara a dos policías, así como aquella en que Tim Roth, de manera automática, mata a una persona inocente por impulso, olvidando por segundos su condición de oficial de la ley.

Más allá de lo que pueda decirse, estas conexiones no tienen por qué considerarse copias enteras a una película. El film de Tarantino podrá tener cosas de *City on Fire*, y podrá tener una estructura narrativa parecida a la de *Casta de malditos*, pero sus conexiones con estos films no son muy diferentes de las que puede tener *Los puentes de Madison*, de Clint Eastwood, con *Siempre hay un mañana*, de Douglas Sirk; o *Los 400*

10El mismo QT dijo que la inspiración principal de Mr. Blonde fue Alex Delarge, algo que a simple vista parece extraño si tenemos en cuenta que el carácter exacerbado del personaje de Kubrick contrasta mucho con esa tranquilidad perturbadora de Mr. Blonde. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los dos son psicópatas sádicos, y que ambos guardan una noción de la violencia como una forma estética de representación teatral. Si De Large gusta de imaginarse a sí mismo como Drácula, Mr. Blonde hace para el policía que tortura una representación de bailarín torturador.

golpes, de Truffaut, con el mediometraje *Cero en conducta*, de Jean Vigo (por nombrar películas de las que se habla simplemente de influencias y casi nunca de plagio). A las opiniones de que Tarantino está copiando esas dos películas se les puede responder fácilmente que tanto *City on Fire* como, sobre todo, *Casta de malditos* hacen algo que *Perros de la call*e no hace, y es mostrar el robo. Este detalle no es menor; de hecho, al renegar de mostrar la acción de robar un lugar (eje sobre el que giran tanto el film de Kubrick como el de Lam), Tarantino estructura todo la película de manera completamente opuesta: no hay suspenso sobre el hecho delictivo, sino sobre las reacciones que pueden tener los diferentes ladrones. Por otro lado, el film de Lam está centrado mayormente en un personaje, mientras que *Perros de la calle* es una película coral, obsesionada con las diferentes características de los delincuentes y con cómo la combinación de estas personalidades termina generando la tragedia (algo que, además, la diferencia radicalmente del film de Kubrick, en el que el robo termina saliendo mal por cuestiones azarosas).

Por supuesto que estas objeciones no alteraron el hecho de que la película haya tenido en general mucho prestigio, y menos provocaron que el film fuera un fracaso comercial. Todo lo contrario: solo en Estados Unidos, y limitándose únicamente a las salas de cine (no hay que olvidar que el film se transformaría en los noventa en un pequeño clásico de VHS y que su popularidad se acrecentaría después de *Tiempos violentos*), la película recaudó 2.800.000 dólares, cifra que puede ser menor si la comparamos con otros países como Inglaterra, en la que llegó a recaudar más de cinco millones de libras esterlinas, o Japón, donde directamente se transformó en una de las películas más vistas ese año. Manohla Dargis señalaría más adelante que la enorme popularidad que obtuvo en su país de origen podía deberse a la Guerra del Golfo. Según ella, esa guerra en la que las transmisiones omitieron fotografías de muertos o bombardeos (no son pocos quienes sostienen al día de hoy que esa guerra nunca existió y no fue más que una puesta en escena) dejó al público norteamericano con ganas de ver sangre derramada. Películas como *Perros de la calle* les permitieron a los americanos ver esa violencia extrema que las transmisiones de la guerra les habían negado.

Efectivamente, vista hoy, *Perros de la calle* sigue siendo la película más brutal de QT. No es la que más muertos tiene o la que más sangre derrama (algo que obviamente corresponde a *Kill Bill*), pero sí es la que muestra una violencia más cruda y más sucia,

la más sádica de todas, y la única película de Tarantino en la que la violencia puede llegar a resultar realmente desesperante. Hay que pensar que otras películas muy violentas de QT están en un registro sumamente estilizado para causar impresión (incluso la violencia esclavista de *Django sin cadenas* tiene un registro de historieta que la hace más amable); la ópera prima de Tarantino, más allá de que es imposible calificarla de realista, tiene una dureza a la que el director nunca volvería.

Justamente ahí empezaría también una de las primeras polémicas que existieron sobre Tarantino: su violencia gráfica y el miedo a que esta se transmita en el espectador. Frente a esto, QT siempre tuvo un mismo discurso de defensa que gira en torno a la idea de que la violencia en pantalla se vive como una fantasía catártica y no necesariamente como la realidad (para ver esta idea con detalle ir al capítulo 7, dedicado a *Bastardos sin gloria*). Por esos años Tarantino incluso tiraría una frase bastante conocida: “Las películas violentas no crean gente violenta; pueden crear cineastas que hacen películas violentas, pero eso es otra historia”, y además diría varias veces que, si bien él reprueba muchísimo la violencia en la realidad, la del cine le parece “divertida”. Esta idea sería muchas veces cuestionada por gente que está tanto dentro de la crítica y la realización cinematográfica como fuera de ellas, como si hubiera una suerte de irresponsabilidad en atribuirle belleza a lo destructivo. A mi entender, y reiterando un poco lo que dije en la introducción de este libro, no hay ni la menor contradicción en hablar de diversión y de catarsis griega —la catarsis es un sentimiento que puede resultar enormemente satisfactorio—, ni tampoco hay nada malo en encontrar entretenida una violencia bestial. Los criterios estéticos y la sensibilidad sobre lo que puede encontrarse divertido y lo que no no infieren ni en la calidad de un artista ni mucho menos en la ética de cada persona. Por otro lado, plantear que la violencia puede ser divertida es una declaración mucho menos polémica de lo que se cree. Pensar que no hay nada de interesante en el espectáculo estético de la destrucción de un cuerpo sería olvidarse de que géneros cinematográficos enteros (como el bélico, la acción o el cine de terror) basan buena parte de su atractivo en la demostración de diferentes expresiones de violencia.

Lo curioso de Tarantino, en todo caso, es que su cine podrá ser violento, pero su mirada sobre la violencia es mucho más responsable de lo que se cree. En su cine podrá haber un regodeo en la tortura, pero siempre se tiene en cuenta que quienes la ejercen son personas oscuras, autodestructivas y no pocas veces psicópatas, y que la función de

torturar no tiene una idea lógica y mucho menos una función práctica justificable. En *Perros de la calle*, incluso, hay un momento que habla muy bien de esta conciencia de la violencia: se trata de la escena en la que Chris Penn les dice a los delincuentes que, si siguen golpeando al policía, el oficial terminará diciendo que empezó el incendio de Chicago. Si bien esto no quita que haya un regodeo posterior en las torturas hacia el policía, esta acción horrenda está llevada a cabo por el carácter sádico de un personaje y no con la utilidad de conseguir información. Por otro lado, la forma en que el policía aguanta el dolor y la deformación de su cara no está mostrada como un acto de heroísmo o una necesidad, sino sencillamente como una forma de conservar un código policial. Si se analizan las torturas en sus películas, veremos que también tienen un peso específico que habla de lo aberrante del hecho y de que no hay nada heroico —o de no heroico— en aguantarla o dejar de hacerlo. A Sofie Fatale, de *Kill Bill*, le sacan información sobre Bill vía descuartizar su cuerpo, pero la película no muestra esto como un gesto de cobardía —de hecho, Bill no muestra rencor por tal confesión—; en *True Romance*, Denis Hopper hace un monólogo para que Christopher Walken lo mate, sabiendo que no podrá aguantar el dolor y terminará delatando a su hijo; en la misma película, Patricia Arquette aguanta la tortura pero claramente no es mostrada como una heroína noble sino como una psicópata; y la tortura que ejerce Aldo Rey para sacarle información a Diane Kruger en *Bastardos sin gloria* no solo es completamente innecesaria sino que habla del carácter bruto del personaje. Desde este lugar hay un abordaje mucho más realista y justo sobre este acto terrible que el que vemos normalmente en cientos de películas de Hollywood (y de otras partes del mundo), en las que aguantar un dolor horrible es visto como algo épico y en las que supuestos héroes de acción ejercen la tortura con fines "nobles" o como males necesarios para sacar información.

A lo sumo, lo que hace Tarantino muchas veces es volver demasiado consciente esa rara fascinación que puede ejercer la violencia, pero no es nada diferente de lo que muchas películas hacen frecuentemente "diluyendo" esa diversión que genera la destrucción de un cuerpo en secuencias de acción o los cuerpos ya destrozados de películas de terror.

Cuando años después le preguntaron a Tarantino cuál es el mejor consejo para empezar una filmografía, él dijo que lo que había que hacer era una *kick ass movie*, refiriéndose a un tipo de película potente, fuerte, de esas que hablan de un cineasta vital dispuesto a

destrozar todo lo que tiene enfrente. Quizás era un modo de decir que *Perros de la calle* no era su película más elaborada, sino una carta de presentación, un modo de hacerle ver al espectador que él era alguien dispuesto a no pasar desapercibido. Tarantino se hizo notar, y lo hizo con tal fuerza que se transformó de inmediato en una promesa para el cine americano. Contar con eso es empezar con el pie derecho, pero también es estar en una situación de presión importante: si su primera película había sido tan impactante, su segunda película tenía que mostrar que él tenía la capacidad de seguir sorprendiendo, de empezar a construir un universo sin que esto implicara hacer algo similar a lo anterior. El proyecto cinematográfico en el que participó Tarantino posteriormente no parecía augurar eso. Se trató de la producción de *Killing Zoe,* film dirigido por su amigo Roger Avary, antiguo compañero de trabajo del Video Archives del Manhattan Beach y luego coguionista de *Tiempos violentos*. *Killing Zoe* es una película sobre un asalto a un banco cuya mayor parte transcurre en esa misma entidad bancaria y en la que se desata una masacre de características mayores gracias a un psicótico desagradable y fuertemente autodestructivo (digamos, una suerte de versión ultracelerada del Mr. Blonde de *Perros de la calle*). Si bien en esa película tan violenta y con varios momentos incómodos se terminaba formando una suerte de cuento de hadas oscuro en el que un único ladrón sobrevivía a la masacre y terminaba con una linda chica, los paralelos que podían trazarse entre *Killing Zoe* y *Perros de la calle* (además del hecho de que Avary haya dicho una y mil veces que la ópera prima de Tarantino había sido tomada como marco de referencia) hacían pensar que el film de delincuentes metidos en garajes era el techo de ideas que QT podía llegar a alcanzar, un *one hit wonder* de un chico que tuvo suerte.

Consciente de esto, y sintiendo la necesidad de hacer algo sorprendente, QT se "autoexilió" en Holanda durante un año, y tras mucho escribir y reescribir volvió de Europa ya no con una, sino con decenas de historias, metidas en un conjunto de ficciones disparatadas e irresistibles. Estas historias provocaron el interés de una productora que estaba pisando cada vez más fuerte, comandada por dos productores hermanos dueños de una habilidad gigantesca —más que nada por su capacidad de lobby— y de métodos en la exhibición y la distribución por demás cuestionables. Este guion brillante y la habilidad de estos hermanos fue lo que terminó asentando la

promesa, desatando una oleada de ovaciones y polémicas de todo tipo por parte de la crítica, y creando la —aún hoy— película más analizada, influyente y celebrada del director.

Capítulo 2

Tiempos Violentos: Un museo de cera con pulso

1.



John Travolta en la extraordinaria *Blow Out*. Según Tarantino, esta es una de las mejores actuaciones de la historia del cine y una de las razones principales por las que se decidió por este actor.

La historia de la génesis de *Tiempos violentos* empezó en 1990 y tuvo como protagonistas a Tarantino y a su amigo Roger Avary. Por esos momentos, no estaba la idea de contar muchas historias, sino apenas una y en forma de cortometraje. Cuando se dieron cuenta de que las productoras no suelen financiar películas con ese tipo de metraje, decidieron agregar dos historias más. La inspiración venía de casos de películas como *Black Sabbath*, la obra maestra de Mario Bava, que contaba tres historias de terror separadas. De hecho, la idea de Tarantino y Avary era titular a la película *Black Mask*. El título era además una referencia doble: en parte era un homenaje a la mencionada *Black Sabbath*, y también una referencia a una revista que narraba crímenes de ficción y que tenía el mismo título de la película de Bava.

Tiempo después, algunas de esas historias quedaron en *Perros de la calle* en forma de anécdota —por ejemplo, la de la droga en el baño— y el proyecto quedó trunco. No obstante, la idea de Tarantino de contar una película de tres historias seguía estando en su mente. Pero algo había cambiado del proyecto general, y era la posibilidad de

mezclar cronológicamente estos relatos. Algunos atribuían esta idea de Tarantino a la película *Rashomon*, de Akira Kurosawa —que, de todos modos, no "mezcla" historias sino que presenta cuatro variaciones distintas de un mismo hecho—; sin embargo, QT siempre dijo que la idea de la mezcla tenía que ver con una raíz menos cinematográfica que literaria. Como alguien que alguna vez quiso ser escritor, Tarantino quería proceder narrativamente como lo hacía comúnmente un novelista: haciendo un libro dividido en capítulos en los cuales el que era protagonista en un episodio podía ser un personaje secundario en otro. De hecho, esa célebre y virtuosa estructura narrativa de *Tiempos violentos* no es muy diferente de la de infinidad de novelas clásicas del siglo XIX, lo que era atípico era esa modalidad de relato trasladada a una película.

Por supuesto que, más allá de esto, no pocos productores temían que la película no fuese entendida, ya que el cine no solía mezclar historias y tiempos de esa manera. Uno de los primeros casos de productores asustados tuvo lugar con la productora TriStar, que primero aceptó filmarla y después se echó atrás ya que el gerente, Mike Medavoy, calificó el proyecto de "demasiado demente" y resaltó la supuesta confusión que podría provocar una organización cronológica de esa naturaleza. Pero no todos fueron rechazos, ya que la productora Jersey Films, comandada, entre otros, por el actor Danny De Vito, decidió poner un millón de dólares para el proyecto.

De todos modos, la compañía que más arriesgó fue Miramax, y los que más se responsabilizaron en la inversión fueron los hermanos Weinstein. Harvey Weinstein incluso, ya había trabajado con Tarantino como uno de los productores de *Perros de la calle*, y tanto él como su hermano Bob tenían ganas de trabajar de nuevo con quien consideraban uno de los directores jóvenes más prometedores de ese momento.

Se trataba de la primera película financiada casi íntegramente por la productora, y fue no solo el proyecto más caro que habían emprendido, sino también el primero que tomaban después de que Disney hubiese decidido comprar Miramax. Desde este lugar, los Weinstein estaban arriesgando mucho: producir una película poco convencional, invertir más plata de la que habían invertido alguna vez y con Disney atrás viendo cómo sus empleados habían decidido empezar su primera producción arriesgando todo. Hasta ese momento, Miramax había ayudado en la producción y distribución de muchas películas (así llamadas) independientes. Eran famosos por haber llevado a Estados Unidos films como *Átame*, de Almodóvar, y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su*

amante, de Peter Greenaway. También por haber participado en la producción de películas como *Sexo, mentiras y video* (que dio inicio a la carrera de Stephen Soderbergh) y *El juego de las lágrimas*, de Neil Jordan. También ya eran conocidos por hacer cortes personales a las películas que distribuían en Estados Unidos, pésima costumbre que les había valido el apodo por parte de sus detractores como Miramax(e) —"Axe" es 'hacha' en inglés—.

Con estos antecedentes Disney dejó que los Weinstein se encargaran del presupuesto de *Tiempos violentos*, que finalmente terminó costando 8,5 millones de dólares en financiamiento y 10 millones en promoción, una cifra mínima para los estándares convencionales de Hollywood pero inédita para esta productora.

Más allá del riesgo y del poco presupuesto que manejaban, consiguieron un elenco notable. Entre ellos había promesas importantes como Samuel L. Jackson (venido del cine de Spike Lee), la en ese entonces ascendente Uma Thurman, actores con un prestigio muy instalado como Christopher Walken y Harvey Keytel (quienes trabajaron por muchísimo menos dinero del que solían aceptar por la relación de amistad con Tarantino), y dos actores que se incorporaron a último momento: Bruce Willis y John Travolta.

El caso de Willis se dio prácticamente por voluntad del propio actor. Ni bien leyó el guion, insistió para estar en la película (su rol de Butch en un principio iba a ser para Mickey Rourke), al punto tal de que no solo renunció a su sueldo sino que hasta puso dinero para que pudiera llevarse a cabo. Por si esto fuese poco, la presencia de Willis en el elenco logró que los Weinstein pudieran reunir más capital para la financiación. La razón por la cual el actor de *Duro de matar* hizo esto fue porque veía en *Tiempos violentos* la posibilidad de levantar su popularidad como estrella después de varios fracasos seguidos (entre los que se contaban dos comedias subvaloradas como *Hudson Hawk*, de Michael Lehmann —coescrita por el propio Willis—, y *La muerte le sienta bien*, violenta sátira sobre Hollywood dirigida por Robert Zemeckis, que resulta una suerte de cruza entre *Sunset Boulevard*, de Wilder, los cortos animados de Chuck Jones y los muertos vivos de Romero). La actitud que Willis tomó frente a *Tiempos violentos* fue una muestra más de la gran inteligencia que siempre tuvo para manejar su carrera. Por otro lado, Tarantino festejó la posibilidad de actuar con un intérprete que, según sus

palabras, poseía una presencia de "duro" que parecía reencarnada de actores de los cincuenta como Robert Mitchum.

Lo de John Travolta fue diferente: a diferencia de Willis, no necesitaba levantar su carrera sino directamente resucitarla. Su figura como estrella estaba prácticamente enterrada, en gran parte por las malas decisiones que había tomado en su carrera durante los ochenta y los noventa. Lo más cercano a un éxito que había tenido había sido la comedia *Mira quién habla*, en la cual ni siquiera tenía el papel estelar. En el resto de su filmografía de esos años no había mucho más para destacar. Además, Travolta llegó a *Tiempos violentos* casi de casualidad. El actor que iba a interpretar el papel al principio era Michael Madsen, que iba a hacer el mismo personaje de Vic Vega que había hecho en *Perros de la calle* (lo cual, uno presume, hubiera hecho imposible la escena en la que Butch lo mata de un disparo). Sin embargo, Madsen dejó el proyecto y a Tarantino se le ocurrió crearle a Vega un hermano llamado Vincent. Miramax quería que el actor fuera Daniel Day Lewis, pero este abandonó el proyecto por razones de agenda laboral. Cuando Lewis se retiró, dio la casualidad de que Tarantino estaba tomando un café y se lo encontró al actor de *Fiebre de sábado por la noche* a unas mesas de distancia. QT había hablado un par de veces con Travolta, no por temas laborales sino por la admiración que el director sentía por *Blow Out*, una de las obras maestras de Brian De Palma.

La primera sociedad entre Tarantino y Miramax no pareció muy conflictiva. Es verdad que, por lo que puede leerse, las negociaciones con respecto al elenco fueron numerosas[11], pero esto se debía menos al carácter fuerte de los productores que a la lógica de la película coral, en la que hay muchos personajes con papeles importantes. Por otro lado, las idas y vueltas respecto del rodaje también tuvieron que ver con que la productora TriStar —que se había vuelto a incorporar en el proyecto— también quería

11Según diferentes fuentes, las discusiones respecto del elenco se dieron con la figura de Samuel L. Jackson (los Weinstein querían que su papel fuera interpretado por Joe Calderon); Uma Thurman (los Weinstein pensaron en Meg Ryan, Holly Hunter, Alfre Woodward y Meg Tilly antes que ella); y hubo presiones por parte de TriStar para que el papel de Pumpkin (que Tarantino pensó específicamente para Tim Roth) lo hicieran Johnny Depp o Christian Slater. También Tarantino pensó en Sid Haig en lugar de a Ving Rhames como Marsellus Wallace (algo que finalmente no sucedió por temas de agenda se Haig), y los Weinstein pensaron en que Pam Grier pudiera hacer el papel de Rosanna Arquette. Sin embargo, más allá de —o más bien a causa de— la admiración que QT tiene por esta actriz, se negó a que ella pudiera tener esa parte ya que creía que nadie podría ser capaz de gritarle a ella como lo hace el marido de este personaje.

intervenir en la película y estaba muy preocupada por, entre otras cosas, la aparición de drogas como la heroína. En todo caso, también eran esperables presiones para que saliera todo bien, teniendo en cuenta sobre todo el lugar con el que contaba Miramax. Ellos sabían que el riesgo venía tanto por el tema del dinero como por el del director. Si presionaban demasiado, entonces QT perdería libertad creativa, lo que podría quitarle frescura a la película y les haría perder el objetivo primario de hacer un proyecto que pudiera ser, al mismo tiempo, comercial pero también estéticamente arriesgado. Si presionaban poco, corrían el riesgo de que Tarantino hiciera volar tanto su imaginación que la película se volviera muy hermética.

Lawrence Bender, el productor de *Tiempos violentos*, cuenta que, durante el rodaje, Tarantino, consciente del riesgo que estaba tomando la productora, se comprometió a ahorrar todo el presupuesto posible, y también cuenta cómo QT parecía muchas veces estar más en una posición de productor que él, obsesionado más que nadie por entregar todo a tiempo y por nunca pasarse del dinero que le había sido dado. El realizador diría más adelante que para él *Tiempos violentos* era una épica en todo sentido: exceso de metraje, número desmedido de personajes, diálogos larguísimos; solo era austera en su presupuesto. Tarantino tenía, en suma, la intención de dar un paso enorme y ruidoso con zapatos chicos. La apuesta era arriesgada, pero estaba claro que al director no le faltaban ambiciones.

2.



Anna Karina en *Vivir su vida* con el peinado que tendría Uma Thurman en *Tiempos violentos*.

Cuenta Coppola que en un principio *El padrino* iba a comenzar directamente con el casamiento del personaje de Connie, pero fue un amigo el que le aconsejó que comenzara la película de una manera no tan directa, asegurándole que un prólogo poco convencional, que generara expectativa por saber cuándo empezaba a narrarse la trama, era algo mucho más atrapante. De este modo nació ese famoso inicio de la saga mafiosa con el sepulturero diciéndole a Vito Corleone que necesitaba un favor. Digamos que ya en *Perros de la calle* QT había iniciado esta idea de prologar una película sin contar la historia directamente, sino intrigando al espectador con una charla entre compañeros de trabajo. El caso de *Tiempos violentos* lleva este razonamiento a un nivel mucho mayor, teniendo en cuenta que tiene no una o dos, sino tres situaciones iniciales antes de empezar directamente con la primera de las historias. En primer lugar, tenemos la historia de Pumpkin (luego rebautizado con el nombre Ringo) y Honey Bunny planeando y ejecutando un robo. En segundo lugar, nos encontramos con la historia de Vincent Vega y Jules, que primero tienen una larga conversación en un auto y después realizan un "acto" en un departamento frente a unos jóvenes. Después sí vendrá el título de lo que podría llamarse la primera "ficción principal" ("La esposa de Marsellus Wallace"), pero antes de empezar con la historia la película abrirá con un plano del boxeador Butch (Bruce Willis) mientras Wallace "convence" al deportista de que se deje ganar en la pelea sin importar lo que le diga el orgullo.

El primer prólogo marca el final de la tercera historia. El segundo prólogo nos va adelantando cuestiones sobre la segunda historia, y también adelanta parte de la tercera. El tercer prólogo nos adelanta la historia de Butch, o sea, la segunda historia de la trama. Tantos "falsos inicios" antes de empezar a narrar la primera de las historias para generar expectativa no son en verdad innecesarios, porque Tarantino sabe que si quiere interesar necesita utilizar formas poco convencionales para narrar lo que viene: tres cuentos centrales que están, por así decirlo, doblemente gastados.

En principio está gastado por el propio argumento de una película que cuenta, tal y como rezaba su propio tagline, tres historias sobre una misma historia. Si uno tomara solo los tres relatos principales, se daría cuenta de que, desde un punto de vista puramente argumental, el conjunto de relatos de *Tiempos violentos* nos cuenta lo mismo: la historia de tres personas diferentes que, a partir de un hecho acaso azaroso, encuentran un código de conducta. La primera (la mencionada "La esposa de Marsellus

Wallace") gira en torno a Vincent Vega, un asesino empleado de un mafioso que coquetea con Mia —la esposa de su jefe— hasta que un accidente que consiste en que Mía aspire heroína en vez de cocaína hace que él tenga que salvarle la vida de una manera improvisada y urgente y se dé cuenta así de la posición que tiene como empleado. El segundo relato central ("El reloj de oro") cuenta la historia de Butch, un boxeador que no siente el menor cargo de conciencia por matar a un rival suyo en el ring, ni por traicionar al mafioso Marsellus Wallace. Sin embargo, cuando él y Marsellus terminen de forma posiblemente azarosa en un sótano a merced de unos violadores, Butch recupera un código de conducta y, luego de salvarle la vida a Marsellus, decide saldar su deuda de honor con él. La tercera ("La situación de Bonnie") es la historia de un asesino sádico que, a partir de un posible milagro —una persona que intenta matarlo con una pistola y erra todas las balas, a pesar de tenerlo a pocos metros de distancia— recibe una suerte de "iluminación", lo que lo hace abandonar el crimen y querer dedicarse a vagabundear hasta que Dios le diga dónde debe quedarse.

En segundo lugar, el mayor desgaste de estas historias tiene que ver con que pertenecen a los más rancios lugares comunes. O sea, una y mil veces hemos visto la historia de la persona que se enamoró de la mujer de su jefe (siendo además el jefe alguien peligroso); una y mil veces hemos visto la historia del boxeador al que le han pagado para que caiga en determinado momento de la pelea y se niega a hacerlo; y una y mil veces hemos visto la historia del asesino a sueldo que de pronto se arrepiente de su vida criminal.

Por supuesto que este regodeo en el lugar común no es casual o inconsciente por parte de QT. Ya desde el primer prólogo podemos ver a dos estereotipos gastados como Pumpkin y Honey Bunny (suerte de reversión menos espectacular de parejas de delincuentes hipersexuadas como los protagonistas de *Gun Crazy* o *Bonnie and Clyde*, que QT reversionará especialmente en los Mickey and Mallory de *Asesinos por naturaleza*) hablando, justamente, de otros estereotipos muy gastados como es la figura del oriental que no entiende el idioma o del judío que tiene un local desde hace décadas. El mismo QT declaró en varias entrevistas que había basado sus historias en las páginas más trilladas posibles que había encontrado en diferentes novelas consideradas de baja calidad, e incluso Lawrence Bender señaló una vez la alegría que tuvo Tarantino al

enterarse de que podía hacer que John Travolta tuviera una escena en la que, nuevamente, tuviera que bailar.

Lo que sucedía era que Tarantino sabía una cosa: si una película tiene una escena con él bailando, o dos parejas de ladrones euforizadas, o un boxeador que se niega a perder una pelea arreglada, entonces caerá en el cliché; pero si tiene todos estos lugares comunes juntos en un solo largometraje, unidos por otra cantidad enorme de lugares comunes, ya es algo totalmente nuevo. O sea, si Hitchcock decía que se podía partir de un cliché sin necesariamente llegar a uno, Tarantino directamente afirma que partir de decenas de clichés juntos y acumulados de manera autoconsciente se llega a algo diferente y novedoso. No es casual que en *Tiempos violentos* dos de las figuras más recurrentes sean la de la comida chatarra y, sobre todo, la de los baños, elementos que justamente se asocian al desecho y que, sin embargo, Tarantino va a hacer volver una y otra vez en su narración como si quisiera remarcar la importancia de usar lo que a nadie le interesa.

Por otro lado, también hay una cuestión clave en la película, y es la pasión que QT les imprime a los clichés que está filmando, al mostrar un entusiasmo enorme por situaciones que se han narrado mil veces. El entusiasmo viene, en primer lugar, por parte de la actitud que tienen en la película los personajes. Como bien indicó en su momento Thierry Jousse, hay una suerte de "superficie sensual" en *Tiempos violentos*, dado en parte por una dirección de actores que provoca que más de una vez los personajes parezcan estar excitados por algo, o en una pose permanente de seducción. Esto no solo se ve en la forma en que personajes como Honey Bunny y Pumpkin interactúan entre ellos, o en la manera en la que coquetean Vincent y Mia en la escena del restaurante, sino también en la forma en que Jules parece regodearse en sus propias palabras cuando pronuncia los versículos de la Biblia antes de matar a los jóvenes, el placer que tiene Mr. Wolf al hacer su trabajo de "limpiacadáveres", el meticuloso proceder de Willis a la hora de encontrar el arma perfecta para vengarse de los violadores (meticulosidad que ni siquiera es interrumpida por los gritos de desesperación de la persona a la que quiere salvar), o la pasión con la que Fabienne y Esmarelda (dos actrices que hablan el inglés con un sugerente acento extranjero, al mejor estilo de las actrices godardianas) hablan respectivamente de su desayuno ideal y de asesinatos.

Por otro lado, hay una cuestión interesante en la forma en que QT filma a cada uno de sus personajes: utiliza una luz frontal —incluso en las escenas nocturnas— que resalta la expresividad de cada uno de sus actores, y primeros y primerísimos primeros planos que parecen concentrarse permanentemente en cada una de las expresiones de los rostros de ellos. Ayuda también que el film esté filmado en una velocidad de 50 ASA, la cual crea una imagen prácticamente sin granulado y le da a la superficie una característica "lustrosa", algo que se ve con muchísima claridad ya en la primera conversación del film (ver, por ejemplo, el "brillo" de la frente de Tim Roth).

Hay otro recurso que contribuye a esta suerte de "fascinación" que QT tiene por los personajes y que es, al mismo tiempo, una de las marcas estilísticas menos analizadas del director: su rechazo por el plano contraplano convencional en las conversaciones. En el cine de QT es muy frecuente ver a dos personajes sentados hablando frente a frente, y *Tiempos violentos* no es la excepción: tenemos la conversación en el café entre Pumpkin y Honey Bunny —y luego la de Vincent y Jules en ese mismo lugar—, la de Mia y Vincent en Jack Rabbit Slim, y la de Walken y Willis sobre la historia del reloj de oro.

Cuando QT filma esto, opta o bien por poner a los dos interlocutores en un plano general (salvo en el caso de Walken-Willis, en el que, al tratarse de un sueño, opta por sacar el plano de referencia), o bien por hacer un primer plano de un personaje y luego del otro. Casi nunca vemos un plano que muestre el rostro de un personaje y parte de la espalda y la cabeza de la otra persona. Por el contrario, acá se suprime ese tipo de plano y se privilegia la idea de filmar a cada personaje con su rostro por separado, con la cámara bien cercana a la cara de la persona que está hablando. A esto se le suma el formato scope, que no solo permite que los rostros se vean más grandes, sino también que Tarantino pueda filmar dos acciones completamente diferentes al mismo tiempo en un mismo plano general y con dos personas en dos puntas opuestas del plano. Hay dos casos muy claros de esto. El primero se da cuando Jules realiza su monólogo de Ezequiel y vemos, en un misma imagen, el rostro aterrado de una de las víctimas y, mientras tanto, el accionar frío de un Vincent que agarra su arma cuando el monólogo está llegando al final (lo que en la lógica de la escena implica también la idea de que la ejecución de las víctimas está por venir).

Esto se multiplica en un plano en el cual QT aprovecha la pantalla ancha para poner a cuatro personajes expectantes de la reacción que podrá tener Mia cuando se le aplique la inyección de adrenalina. Si uno frena la imagen en el preciso instante en que Vincent está por clavar la jeringa en el corazón a la mujer, notará que cada uno de los personajes tiene actitudes diferentes frente a lo que ve (de desinterés, de excitación, de miedo y de concentración).

Otro rasgo interesante de la película reside en la forma en que Tarantino decide filmar hechos de las historias de los personajes que otros directores o guionistas hubieran elipsado, como si le interesaran no ya las acciones "importantes" de sus personajes, sino los momentos en que ellos hacen cosas más cotidianas o supuestamente menos relevantes. El ejemplo más evidente se da en las charlas entre Jules y Vincent sobre cuestiones tan aparentemente triviales como hamburguesas, o en su pelea aniñada sobre quién es el más duro mientras limpian los restos del cadáver de un auto[12]. Respecto de estos "momentos triviales", una de las escenas más hermosas de *Tiempos violentos* es aquella que muestra a Fabienne y Butch conviviendo como cualquier pareja, hablando mientras el hombre se baña y ella se lava los dientes. Ninguna de estas situaciones podrían ser consideradas "dramáticamente relevantes"; no obstante, sí muestran el gusto de QT por filmar la vida de sus personajes e imaginarlos en situaciones cotidianas.

Es interesante, por otro lado, pensar la manera en que la película utiliza la palabra: en *Tiempos violentos* no solo hay una idea de jugar con los diálogos largos, como sucede siempre con el cine de QT, sino que aquí la palabra reemplaza directamente acciones enteras que la película nunca muestra. *Perros de la calle* podía narrar la historia de la marihuana y el baño público, pero allí QT se veía en la necesidad de ilustrar parcialmente ese discurso con imágenes. *Tiempos violentos*, sin embargo, muchas veces le da a la palabra un lugar preponderante, no menor al de la propia imagen. Así es como, por ejemplo, la pelea de Butch no es mostrada aunque sí narrada por la radio en la que se describe cada golpe del final y el asesinato involuntario del otro contendiente. No por nada hay en la película dos alusiones claras a la importancia de la palabra: una de ellas

12Teniendo en cuenta la admiración que QT siente por Leone, no es difícil ver en esa actitud algo infantil una influencia del director italiano, quien más de una vez hacía que sus recios pistoleros tuvieran de pronto escenas en las que podían comportarse como chicos jugando (la más conocida: cuando Lee Van Cleef y Clint Eastwood disparan a sus sombreros en Por unos dólares más). Sin embargo, tampoco se puede descartar el visionado que QT realizó de las películas hongkonesas de John Woo como *The Killer* o *Una bala en la cabeza*.

es la ofensa que siente Fabienne cuando su novio la llama “retardada”; la otra, mucho más evidente, se da cuando Vega le cuenta a Jules la presunta historia del hombre que fue arrojado de un piso de su departamento por haberle hecho un masaje en los pies a la esposa de Marcellus Wallace. Cuando tienen que narrar las secuelas del incidente, cuentan que la persona que fue arrojada desde una altura considerable, y cuyo cuerpo rompió los vidrios de un vivero, terminó teniendo dificultades en el habla. El horror que sienten los personajes porque el hombre ya no puede hablar con propiedad —cuando lo más lógico sería asombrarse de que haya quedado vivo y sin secuelas más graves que esa— habla justamente de un verosímil que le da al lenguaje un lugar preponderante.

Puede que esta idea del lenguaje tenga que ver no solo con la vocación de escritor de Tarantino, sino también con la influencia que ha tenido en él la crítica de Eric Rohmer. No hay que olvidar que el primer realizador del que QT proyectó ciclos fue de este cineasta francés, y Rohmer, después de todo, fue quien muchas veces sostuvo como crítico (en especial en textos como “Por un cine que hable”) esta idea de que era una falacia pensar que el cine era imagen, o que las escenas sin habla eran “más cinematográficas” que aquellas que necesitaban palabras. Para el cineasta de la Nouvelle Vague, a partir de la incorporación del sonido, la palabra podía ser usada para resolver ciertas escenas, a veces con tanta o más efectividad que la acción o la mirada, y el director tenía que saber integrar perfectamente el lenguaje hablado en una película para que nos quede en la cabeza tanto lo que el personaje hace como lo que dice[13]. Desde este punto de vista, *Tiempos violentos* utiliza muchas veces líneas de diálogo para reemplazar acciones sin que esto le resulte inconveniente a Tarantino. De hecho, incluso en casos como la pelea boxística se establece la tensión por el relato radial, mientras que sabemos que la pelea se desarrolló fuera de campo visual. Si esa escena es uno de los

13Un fragmento de este texto de Eric Rohmer dice: “Numerosas películas permiten entrever ya de qué manera el lenguaje podría encontrar finalmente su verdadera función, y son precisamente estas las que, desde hace cerca de diez años, jalonan la línea de orientación hacia una nueva concepción de la planificación. Tal vez no sean tanto los dialoguistas como los propios realizadores los que han de ser cuestionados, porque muy a menudo, al considerar las frases que hacen pronunciar a los actores como una materia indiferente, han puesto todo su ingenio en la búsqueda de los ángulos de la toma o en el establecimiento de un ritmo sutil en los pasos del campo al contracampo. Si un personaje pronuncia una máxima de La Rochefoucauld mientras repara un poste de teléfonos o conduce un automóvil, y procura cortar su texto con interjecciones y tartamudeos, no por eso hablará un verdadero lenguaje cinematográfico. El arte del realizador no consiste en hacer olvidar lo que dice el personaje, sino todo lo contrario: permitir que no nos perdamos ninguna de sus palabras”. Justamente si de algo se ha preocupado Tarantino (y de paso también Rohmer) en su filmografía es de que las frases y los juegos lingüísticos de sus personajes sean tan importantes como sus propios rostros.

puntos más altos de toda la película, no es a pesar de que se verbalice la pelea sino justamente por eso.

La palabra en *Tiempos violentos*, por otro lado, también sirve para dar al film un clima euforizante y amoral, en tanto hay toda una celebración verbal de la incorrección política, empezando por Pumpkin y Honey Bunny teniendo un diálogo en el que se defenestra a estereotipos de judíos y orientales, Vincent y Jules burlándose de las costumbres europeas y hablando libremente de drogas, o el hecho de que la palabra *nigger* —término políticamente incorrecto para definir a los negros— sea usada con una frecuencia que no pocos guardianes de las buenas costumbres en su momento consideraron ofensiva.

Pero la palabra hablada funciona en *Tiempos violentos*, además, como otra cosa: la posibilidad de contar historias de forma oral. Puede ser para narrar un suceso de una persona que asaltó un banco con un celular, la historia de un reloj de oro que tuvo un curioso recorrido por varias décadas, o la de una persona que fue severamente castigada por, supuestamente, haberle dado un masaje de pies a la persona no debida. En todo caso, la forma oral de transmitir historias es una de las tantas maneras que tiene *Tiempos violentos* de narrar o aludir a narraciones: acá hay historias expuestas de manera cinematográfica, literaria, televisiva, alusiones a historias en afiches de películas y series, en tapas de libros; hay historias que pueden ser o no verdaderas, algunas que no terminan de contarse (la más famosa: qué hay dentro del maletín), otras de personajes que uno piensa que podrían servir para otras películas que no se contaron (de hecho, la taxista morbosa Esmarelda sería luego utilizada en una película llamada *Curled*, dirigida por Reb Braddock), otras que apenas se conocen por unos pocos planos (como la historia que está viendo Fabienne por televisión), otras que se frustraron (el piloto que hizo Mia para televisión y que terminó derivando en nada) pero que dejaron como legado una historia entera (el chiste del tomatito que le cuenta Mia a Vincent a modo de despedida). En sí podría decirse que *Tiempos violentos* está compuesta por tres historias centrales y decenas de otras que se van contando o mostrando, habitadas por todo tipo de criaturas con diferentes tipos de personalidades. No es para nada casual que la última cita que tiene la película sea a la Biblia, un libro que concentra, al mismo tiempo, muchos libros (32 en total) que contienen diferentes narraciones.

Uno de los rasgos más interesantes de *Tiempos violentos* es que aquí no hay simplemente una narración y un tono que la caracteriza, sino que el propio acto de narrar, la propia idea de contar una historia o de aludir a ella termina contribuyendo al tono mismo de la película. O sea, no estamos hablando acá de un relato y un clima característico, sino de decenas de relatos que, al juntarse de manera concentrada, terminan generando una suerte de "clima narratológico", una película en la que el narrar es parte de su característica formal.

Ante tanta narración acumulada, sumada a una buena cantidad de estereotipos autoconscientes, es prácticamente inevitable que *Tiempos violentos* se asuma muchas veces como una ficción. A veces lo hace de una manera muy directa: por ejemplo, con el título "Ficciones pulp" (traducción literal de *Pulp Fiction*, y no *Tiempos violentos*, que parece asociado a una película cruda y de contenido social), o desordenando la trama de tal manera que podamos ver cómo matan al personaje de Vincent para, unos minutos después, verlo "vivo" en el relato. Otras veces (la mayoría) la película muestra su carácter ficcional de manera mucho más lateral, a veces incluso de manera imperceptible. En primer lugar, utiliza recursos que muestran que los personajes que vemos son, efectivamente, personajes. Por ejemplo, en el momento en que se muestra la figura de Fabienne en el reflejo de un televisor en el que pasan una película (personaje ficcional "dentro" de un televisor con otros personajes ficcionales), o la escena en la cual Mr. Wolf le dice a una chica: "Because you are a character does'nt mean that you have a character" (juego de palabras intraducible al castellano que juega con la doble acepción en inglés que tiene la palabra *character*, ya sea como 'carácter' o como 'personaje'). También, en otro de los pasajes de la película, justo antes de que Jules y Vega entren al departamento y maten a los tres jóvenes, el primer asesino le dice al segundo: "Vamos a meternos en personaje". Segundos después veremos a Jules y Vincent entrar por la puerta de ese departamento y jugar a dos personajes que no tienen nada que ver con las personas que estaban hablando en el auto pocos minutos atrás.

Visualmente hablando, la película incurre claramente en mostrar la ficcionalidad del relato en dos ocasiones similares: el escenario claramente falso que se ve detrás de los personajes en la escena en la que Vincent se droga con heroína mientras maneja, y el momento en que Butch conversa con la taxista.

Otro de los elementos que la película utiliza son las "casualidades" en el relato. Algunas de ellas son comunes en muchas historias convencionales; aquellos famosos "indicios", como señalaba Roland Barthes, que adelantan lo que les pasará a los personajes. Por ejemplo, el hecho de que Jules utilice una frase de la Biblia antes de matar parece adelantar su futura reconversión mística; o que Vincent y Mia se conozcan alejados uno del otro (él en la sala, ella espiándolo desde una sala de vigilancia) adelanta que su relación "amorosa" solamente se puede limitar a un coqueteo distante (de hecho, la historia de amor frustrada entre ellos terminará con Vincent tirándole un beso desde lejos). Otras casualidades son, digamos, demasiado absurdas y parecen hablar de personajes que están ridículamente conectados el uno con el otro. Por ejemplo, Pumpkin al principio dice la palabra francesa *garçon* para llamar a una moza. Una escena más adelante lo tendremos a Vincent hablando con Jules sobre Europa. Al mismo tiempo, en esa misma conversación, Vincent y Jules hablan de hamburguesas y, cuando van al departamento de los chicos que van a matar, estos están comiendo, justamente, hamburguesas. Butch le dice a Fabienne en tono de burla "retardada", y en un momento se despierta abruptamente cuando su novia está viendo una película en la que hay gente andando en moto. Poco tiempo después, Butch ve a un deficiente mental al que unos violadores tienen como "mascota" y roba la moto de una persona a la que asesinó. Mia le cuenta a Vincent que estaba por hacer para una serie un personaje experto en cuchillos, y cuando Vincent tenga que revivirla con adrenalina tendrá que hacerlo clavándole una jeringa en el corazón como si fuese, según las instrucciones de quien le indica cómo reanimarla, un puñal.

Por supuesto que el absurdo mismo de los relatos también es una forma de confesar lateralmente el propio artificio de lo que estamos viendo. Butch, por ejemplo, vive una serie de casualidades insólitas: primero se encuentra con una persona que quiere matarlo en medio de la calle, y horas después es tomado como prisionero dentro de un sótano en el que un policía y un cómplice se dedican a violar gente. Pero estos niveles de absurdo llegan a su máxima expresión cuando se repasa todo lo que le pasó a Vincent Vega a lo largo de la película (algo que uno olvida en una primera visión, entre tantas historias mezcladas). Si uno sigue solo el recorrido que este tiene en el relato, va a darse cuenta de que Vega empieza matando a un grupo de chicos en un departamento y presenciando un hecho, acaso milagroso, en el que un joven trata de dispararle seis tiros y erra todas las balas. Minutos después, Vega mata accidentalmente a una persona en el auto a pleno

día, lo que provoca que tenga que llamar a un experto de la mafia para que haga desaparecer cualquier rastro del cadáver. Después vive un asalto en una cafetería y ve cómo su compañero Jules decide retirarse para dedicarse a una vida vagabunda y mística. Esa misma noche sale con la mujer del jefe, le coquetea, y tiene que salvarla cuando ella accidentalmente aspire heroína pensando que es cocaína. Unos días después, es asesinado por Butch mientras lee una novela en el baño. Si uno acepta esta sucesión de disparates, es porque sabe que lo que está viendo no es real, sino que son justamente ficciones hechas de estereotipos y situaciones imposibles. Tarantino, en entrevistas, se manifestó muy consciente del juego en el que caía el espectador de *Tiempos violentos*. Justamente, más de una vez remarcó que la razón por la que dejó sin explicar qué era ese famoso maletín era que el espectador "completara" la película en su cabeza.

Si se quiere, incluso hay un espíritu propio de Edward Coleridge y su "teoría del juego" —expuesta en su célebre *Biografía literaria*— en la forma de *Tiempos violentos* de concebir la relación que se tiene con la ficción no como un acto pasivo en el que uno simplemente contempla algo, sino como uno que necesita sí o sí de la voluntad de un espectador que debe suspender momentáneamente la credulidad para entrar en un juego. De esta forma, Tarantino parece compartir con Coleridge la noción de que el arte no existe como un ente aislado sino que necesita de la voluntad de un espectador para tener sentido, lo que inevitablemente lleva al hecho de disfrutar el arte como una cuestión interactiva, y vuelve la obra artística algo menos alejado de uno y más como una herramienta que cada persona usa como quiere. De ahí la importancia que ha tenido siempre en Tarantino el hecho de que sus personajes no solo consuman arte pop sino que además lo reintrepreten y lo utilicen a su gusto, algo que se ve prácticamente en todas las películas del director y que se manifiesta con mucha claridad en *Tiempos violentos*: Vincent adopta sus movimientos de Elvis Presley (algo que se ve en una de las escenas eliminadas del film); Jules, para calmar a Honey Bunny y a Pumpkin, utiliza la comparación con Fonzie (un personaje de una serie de los setenta llamada *Happy Days*); Vincent Vega va a tomar su conocimiento sobre estrellas de cine para impresionar a Mia en una charla; y Mia va a utilizar la serie de televisión que hizo para crear un tema de conversación primero y para despedirse con dulzura de Vincent en su último coqueteo; del mismo modo en que el mismo Jules va a tomar a Wang Chang Caine como modelo para su vida.

Esta última comparación se da en uno de los momentos más interesantes de la película: ese en el que Jules tiene que explicarle a Vincent por qué sintió aquel posible accidente (el de la persona que erra todas las balas cuando intenta matar a los dos empleados mafiosos) como una revelación:

Vincent: Bien por ti. Relájate un poco, hombre. Estás ahí sentado, demasiado quieto.
Jules: Solo estaba pensando.
Vincent: ¿En qué?
Jules: En el milagro del que hemos sido testigos.
Vincent: El milagro del que tú fuiste testigo. Yo solo he visto un incidente terrorífico.
Jules: ¿Sabes lo que es un milagro?
Vincent: Un acto de Dios.
Jules: ¿Qué es un acto de Dios?
Vincent: Supongo que es cuando Dios hace posible lo imposible. Y lo siento mucho, Jules, pero no creo que lo que sucedió esta mañana entre en esa categoría.
Jules: ¿No te das cuenta, Vince? Esa mierda no importa. Estás juzgando las cosas del modo erróneo. No se trata de eso. Pudo haber sido Dios quien detuvo las balas, el que cambió la Coca por Pepsi, el que encontró las llaves de mi coche. Esa clase de cosas no se juzgan por sus méritos. No tiene ninguna importancia que lo que experimentamos haya sido o no un milagro de acuerdo con todas las reglas. Lo importante es que he sentido el toque divino. Dios ha intervenido en esto.

Es interesante analizar esta conversación como una reflexión sobre la fe y sobre la “iluminación” como un hecho puramente subjetivo, como algo que se percibe solo desde la persona y no puede ser explicado objetivamente. Y lamento decirle al lector que ahora quizás esté sobreanalizando, pero en algún punto ahí pareciera residir también una interpretación sobre la relación que uno tiene con las ficciones, cuando por momentos vuelve real eso que es ficticio o hace que los actores, que uno sabe que están interpretando una farsa, provoquen emociones genuinas. Al igual que lo que pasa con el posible accidente de Jules, no importa lo falsa que sea una obra, sino la forma en que uno extrañamente termina siendo tocado por ella. El toque que siente Jules con la cita de la Biblia va a hacer que la utilice tanto para intimidar como para tener un gesto piadoso, dependiendo de la percepción que él tenga de la realidad. Esa forma que tiene Jules de tomar citas de Ezequiel, por otro lado, nos va a dar en la película dos escenas

completamente distintas, con dos significados y dos bellezas completamente opuestas: la del sadismo y la de la redención, la de matar y la de perdonar vidas.

En algún punto, en esta dualidad se encuentra uno de los rasgos más interesantes del cine de Tarantino, que en el caso de *Tiempos violentos* se expresa con más autoconciencia que en ningún otro: el de utilizar el arte para dos fines completamente opuestos. Así es como en *Bastardos sin gloria* Tarantino puede mostrarnos una escena en la que Shoshanna tiene piedad por el nazi al que acaba de dispararle, y pocos minutos después el propio QT puede regodearse en la masacre de miles de personas; o puede filmar con ternura el rostro de una chica en *A prueba de muerte*, y después aplastarlo impiadosamente con una rueda. En todo caso, para Tarantino todo es estética, y tanto lo compasivo como lo cruel pueden ser formas bellas de construir su cine. Por eso Wilde siempre está presente en el cine de QT: en ambos hay una idea de que en el arte dos cosas completamente opuestas pueden ser igualmente verdaderas[14]. También está la idea de que, de alguna manera, el arte no tiene una finalidad en sí misma sino que simplemente ofrece elementos bellos que uno utiliza como sabe o como puede, o por los que puede ser interpelado de maneras diferentes. En el caso de *Tiempos violentos*, QT decidió tomar un conjunto interminable de clichés —que no son otra cosa que lugares comunes que aceptamos tantas veces que se "gastaron"—, acumularlos todos y filmarlos con la pasión de quien los está mostrando por primera vez. Quizás sea por esto que la escena clave de la película se encuentre en el momento en el que Vincent Vega pasea por Jack Rabbit Slim y mira con curiosidad una cantidad enorme de posters retro e imitaciones de íconos de Hollywood. En esos momentos, la cámara de Tarantino hace un largo plano secuencia que parece imitar, al mismo tiempo, esa curiosidad con la que Vincent mira cosas que ya fueron hechas y citadas una y mil veces como si nunca antes las hubiera contemplado. Cuando termina ese plano secuencia, Vincent le dice a Mia que Jack Rabbit Slim le parece "un museo de cera con pulso". Y en esa misma definición parece estar concentrada la manera más acabada de definir *Tiempos violentos*: son un montón de cosas viejas y gastadas que terminaron construyendo una película de una vitalidad y capacidad de influencia insospechadas.

14"En el arte, dos ideas opuestas pueden ser igualmente ciertas", decía Oscar Wilde, quien de hecho también gustaba de juntar en sus relatos la piedad y la moralidad (normalmente expresada en los contenidos) con la ironía descabellada o la amoralidad (normalmente expresada en un estilo que desperdigaba frases llenas de ironía maliciosa).

3.



La escena del rescate con la espada, un momento mucho menos gráfico en su violencia de lo que puede llegar a pensarse en una primera mirada.

Hay una teoría sobre *Tiempos violentos* que asegura que el contenido de la valija de la que solo vemos una luz dorada no sería otra cosa que el poder del diablo y que Marcellus Wallace es Satanás. La teoría se apoya en algunos hechos que se ven en el film: el código para abrir el maletín es 666; la luz dorada que se ve cuando los asesinos de Wallace matan a los chicos que están en el departamento es la misma que se ve cuando abren el maletín; Wallace tiene un empleado que se llama Mr. Wolf (o sea, señor Lobo, un canino que se asocia mucho a la figura de un sirviente del diablo); y la música con la que concluye el episodio de Bruce Willis es la de *La dimensión desconocida* (lo que está asociado, justamente, al hecho de que Willis hubiera salvado al mismo diablo). La interpretación puede parecer rara, pero es una de las tantas que llegó a tener esta película en redes sociales, y el nivel de aceptación social que tuvo en la cultura popular bien podría servir como ejemplo. Tarantino, como se señaló antes, soltó una película para que la gente jugara, se divirtiera con sus diálogos y sus conceptos, se preguntara sobre todo tipo de McGuffins o sobre el destino de muchos personajes. *Tiempos violentos* fue furor y la apuesta que empezó a construir el prestigio no solo de QT sino también de los lobistas Weinstein. A la película le llovieron críticas favorables y premios: el Saturn a la Mejor Película de Fantasía (se nota que entendieron el concepto general de la película); varias nominaciones del BAFTA y el premio al Mejor Guion; el premio de la Asociación de Críticos de Chicago al Mejor Director y Mejor Guion; nominaciones y premios por parte de los Globos de Oro; la Palma de Oro en Cannes a la

Mejor Película (como si fuese poco, ese fue el año en el que el presidente del jurado era Clint Eastwood, actor descubierto por Leone[15]); y varias nominaciones al Oscar, entre ellas a los rubros más importantes, como Mejor Película, Director, Actor y Guion. De todos estos rubros, QT solo se llevó el premio con el último.

Ese año la película que se llevó todos los premios Oscar fue *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, una especie de manual hecho para recibir premios de la Academia ya que contaba con una historia de autosuperación, con una estética que mezclaba a John Ford con Frank Capra, un recorrido por la historia norteamericana y sus tópicos más conocidos —el hippismo, la guerra de Vietnam, Kennedy— y un protagonista dulce. Si bien *Tiempos violentos* y *Forrest Gump* son muy diferentes en su tono, sí comparten la idea de hacer un relato largo —las dos películas duran más de dos horas— tomando cosas del pasado para elaborar un relato que intenta conectarse con la actualidad. La película de Zemeckis se valía de una estética muy clásica y de sucesos históricos para en algún punto terminar reflexionando sobre la Norteamérica de los noventa; *Tiempos violentos* se construía sobre una estética retro para elaborar algo nuevo. Si uno quisiera forzar aún más las comparaciones, se daría cuenta de que las dos películas también tienen en común el tema del relato. El de Tarantino es práctica y mayormente una reflexión sobre eso; pero *Forrest Gump* también lo es a su modo, con su idea de exhibir tres relatos sobre la historia americana: el oficial, el visto a partir de la mirada ingenua de su protagonista, y el visto a partir de los ojos de Jenny (Robin Wright), el personaje más trágico del film, que parece concentrar en su persona todos los padecimientos de la sociedad americana y sus decisiones políticas.

Pero, más allá de las similitudes y diferencias, más allá también de los premios que obtuvo uno y que dejó de obtener el otro, es claro que donde triunfó más *Tiempos violentos* es en la influencia en los años posteriores. El mexicano Alejandro González Iñárritu con *21 gramos*, *Amores perros* y *Babel*; el inglés Guy Ritchie con *Snatch* y *Juegos, trampas y dos armas humeantes*; Danny Boyle con *Vidas sin reglas* y *Trainspotting*; el escocés Paul McGuigan con *The Acid House*; Robert Rodriguez con *Sin City*; y el argentino Mariano Llinás con *Historias extraordinarias* (acaso la más secretamente *pulpfictiona* de todas, con sus tres historias centrales y sus decenas de

15Casualidad increíble: en *Tiempos violentos* hay un personaje al que le dicen "English Bob", mismo seudónimo de uno de los asesinos de *Los imperdonables*, dirigida por Clint Eastwood.

historias laterales, con su celebración de la narración y su obsesión por el lenguaje) serían algunas de las más conocidas influencias posteriores, y aplican la influencia tarantiniana con mayor o menor acierto. Por otro lado, *Tiempos violentos* ayudó muchísimo a las carreras de Uma Thurman y Samuel L. Jackson, le volvió a inyectar popularidad a Bruce Willis, y directamente resucitó la carrera de John Travolta, quien no solo obtuvo una nominación al Oscar (algo que no sucedía desde *Fiebre de sábado por la noche*) sino que además logró volver a ser contratado como protagonista para proyectos costosos.

Hay otra cuestión que también tuvo una popularidad particular: su banda de sonido. Esta vendió una cantidad de copias impensadas para un disco tan heterogéneo y reciclador de canciones —algunas de las cuales incluso, ni siquiera habían sido populares décadas atrás—, y llegó a alcanzar el puesto 21 entre las más vendidas. Mientras tanto, temas como el cover de "Girl You'll Be a Woman Soon", de Urge Overkill, llegó a los primeros 20 charts pese a que tenía dos años de antigüedad (ni hablar de la canción original de Neil Diamond, de 1967). La forma de organización de los temas del disco fue diseñada por el propio Tarantino en colaboración con el músico Boyd Rice (un par de amigos del director también aparecen en los títulos del disco) y combinaba, como ya había pasado con la de *Perros de la calle*, diálogos con canciones.

Merece un tema aparte la incorporación de música de surf tanto en el disco como en la película y del tema "Misirlou", una canción de los años 50 que resultó increíblemente popular en los 90 gracias a esta película. Justamente la música surf fue uno de los grandes hallazgos de Tarantino y es uno de los detalles más significativos del film. Este tipo de melodía está muy anclada en una época y es, al mismo tiempo, muy potente y muy sencilla. Su estilo calzaba perfecto con una película que remitía muchas veces a una estética retro, caracterizada por tener historias simples con personajes estereotipados y argumentos muy usados, todo relatado en un tono intenso. Claro que con el gesto solo no se hace nada, y en la película hay una utilización particularmente inteligente de esta música. "Misirlou", por ejemplo, plantea una continuidad con el grito eufórico de Pumpkin inmediatamente después de que dice —¿declama?—, en el comienzo de la película, que va a matar a todos si alguien se mueve, de modo similar a la ruidosa "Comanche" que se escucha mientras violan a Marsellus Wallace en el sótano y concentra al mismo tiempo el éxtasis de los violadores y la desesperación de la

víctima. Un tema intenso como "Surf Rider" puesto en los títulos finales de la película da perfecto con el tono cool del film.

Justamente uno de los hallazgos más impresionantes en términos musicales (y de música surfera) en *Tiempos violentos* tiene lugar en la famosa charla de silencios incómodos entre Mia y Vincent. Allí Tarantino usa el tema "Rumble", del grupo Link Wray, una melodía hecha a partir de la repetición de los mismos acordes (que de vez en cuando son interrumpidos por algunas notas de guitarra eléctrica) que le dan a un momento clave de la conversación entre los personajes (el del "silencio incómodo") un aire entre sensual y denso. Véase si no cómo la fuerza de esos acordes que se repiten de manera monótona pero fuerte contrasta con ese momento específico en el que Mia y Wallace no saben de qué hablar y solo se les ocurre mirarse o hacer alguna mueca. Hay, por supuesto, otros temas no surferos (la banda de sonido incluye temas de rock, pop y soul) que funcionan en la película como comentarios irónicos, como empezar el primer encuentro entre Butch y Marsellus (futuros contrincantes y luego aliados contra violadores) con el tema romántico "Let's Stay Together" ("Permanezcamos juntos"); ubicar una canción melancólica y tierna como "Love Is a Red Dress" a modo de musicalización anempática cuando Butch golpea a Marsellus; o poner Son of a Preacher ("Hijo del predicador") cuando Mia y Vincent se encuentran por primera vez y empiezan su coqueteo prohibido. En todo caso, lo que más sorprende de *Tiempos violentos* y la heterogeneidad de su banda de sonido es que esa variedad absoluta de estilos contrasta fuertemente con la idea de contar tres veces una historia central que relata en el fondo la misma cosa. En algún punto podría decirse que, si uno se asienta en un territorio muy conocido desde lo que se ve y se relata en *Tiempos violentos*, su banda de sonido, por el contrario, nos invita a escuchar una selección de apariencia anárquica, como si una película filmada por un arquitecto muy preciso la estuviera musicalizando un DJ drogado.

Por supuesto que antes de estas influencias, carreras ascendidas y bandas de sonido populares la película contó con polémicas. Como ya había pasado con *Perros de la calle*, hubo quienes se quejaron de su nivel de violencia, y Tarantino volvió a dar la misma respuesta de antes (y de siempre). Lo curioso es que acá algunos atribuyeron a la película mucha más sangre de la que realmente hay. Justamente, si por algo no se caracteriza *Tiempos violentos* es por tener una violencia gráfica, como sí podía tenerla

Perros de la calle. Por el contrario, la exhibición de la violencia en *Tiempos violentos* consiste en aquel procedimiento leonesco descripto en la introducción de este libro, por la cual lo que se dilata es el momento previo a la violencia, mientras que el acto violento en sí es seco y veloz. Incluso, como observaron en su momento algunos críticos —entre ellos, Siskel y Ebert en su popular y programa de televisión de los años 90—, hasta la estocada final que Willis realiza sobre uno de los violadores está fuera del campo visual.

Otra acusación común —y que también perseguiría a Tarantino más adelante— era la idea de que *Tiempos violentos* es una película que le da las espaldas al mundo, que se constituye como un ente perfecto y cerrado en sí mismo, solo interesado en la producción de citas cinéfilas. Este reproche venía más que nada por el lado de la crítica de tradición muy cahierista, sobre todo aquella que tomaba como fuente principal (y gurú) a Jean-Luc Godard. Para muchos había algo de violento en un director como Tarantino que tomaba referencias a *Vivir su vida* y llamaba a su productora A Band Apart y sin embargo parecía contradecir aquella frase de Godard que decía que "hay que meter el cine adentro del mundo y el mundo adentro del cine". Por otro lado, no ayudaba demasiado el hecho de que el realizador de *Pierrot el loco* hubiera desdeñado la película en el momento de su exhibición en Cannes. Lo más discutible de la idea de que *Tiempos violentos* no mira al mundo es el concepto de que una película que reflexiona sobre la ficción no está hablando sobre un aspecto de ese mundo, como si las ficciones con las que nos relacionamos prácticamente de manera diaria fueran menos importantes para la formación de nuestra realidad que, digamos, la pareja, la política o la guerra. De hecho, a aquellos que decían que a *Tiempos violentos* no le importaba el mundo real porque hablaba de relatos y ficciones, habría que decirles que la última cita de esta película es la Biblia, un conjunto de mitos e historias que no fueron precisamente poco influyentes en el desarrollo de la humanidad y que afectó a más civilizaciones y pensamientos en la realidad concreta que muchas guerras.

También hubo ciertas acusaciones de misoginia. Dicha idea tuvo lugar más que nada porque hasta ese momento el cine de Tarantino no tenía personajes femeninos aparentemente fuertes, y también por cierta mirada supuestamente desdeñosa hacia el sexo opuesto. Esas acusaciones podrían verse condensadas en este texto que el crítico argentino Horacio Bernades dejó para la revista *El Amante* en el año de estreno de la película:

Mia, el personaje de Uma Thurman, tiene dos peculiaridades: 1) Es capaz de meterse en la nariz cualquier polvillo, con tal de que sea color blanco, y 2) le gusta jugar con un circuito cerrado de televisión y con el sistema de audio instalado en su casa. Otras de las inconsecuencias de Mr. T, otra de las grandes presentaciones al pepe: jamás queda claro si este es un caprichito circunstancial de niña malcriada o una manía propia de una freak del control. Es que a Mia nunca la conoceremos; ella no es tanto un personaje como un look: el cortecito a lo Anna Karina, las miradas de soslayo y la sonrisa que invita. Rosanna Arquette, lo mismo: la punkie de los alfileres por todas partes, y nada más. O sí, hay algo más, y es significativo: en medio del revuelo en el living de su casa, con Uma Thurman muriéndose de sobredosis y su marido pidiéndole a gritos la jeringa, a ella no se le ocurre nada mejor que hacer una escena de histeria. Oh, casualidad, exactamente la misma que la "conejita" (Amanda Plummer) en el último episodio. "Calmala, decile que no se ponga histérica", le aconseja Samuel Jackson a Tim Roth. "Histeria" femenina que amenaza con desbalancear ese equilibrio perfecto, ese triángulo de pistolas masculinas (imagen que tanto le gusta Tarantino). "Histérica" es la palabra que intercambian todos los mafiosos durante el episodio del auto bañado en sangre refiriéndose a Bonnie, la esposa del personaje que hace el propio Tarantino cuya inminente llegada es lo que pone en problemas al grupo masculino. Parece como si las mujeres no pudieran ser más que dos cosas: looks o problemas. No, perdón: también pueden ser tontas. Tan tontas como para olvidarse de un detalle que para su maridito es importantísimo (Fabienne y el reloj de Butch), razón por la cual aquel termina con una bala en la pierna y se salva por un pelo de que lo violen, lo torturen y lo maten. Cuando Butch vuelve de todo eso, Fabienne lo recibe… con un ataque de histeria.

Es verdad que hay mucha testosterona en *Tiempos violentos*, sobre todo en lo que refiere al episodio del reloj de oro, en el que Bruce Willis lleva al extremo su papel de antihéroe sucio. Este exceso de masculinidad incluso se evidencia en la presentación de la historia, cuando el personaje de Christopher Walken le entrega a Butch el reloj de su padre y le cuenta la historia de supervivencia de ese artefacto. Si uno presta atención, puede observar fácilmente cómo la figura de la madre de Butch se va desdibujando de a poco en la medida en que avanza el relato. Primero la vemos en un mismo plano general atrás de Walken, con una profundidad de campo que permite que se vea tan nítida como el personaje masculino. Después vemos otro plano general en el cual ella ya se ve fuera

de foco. Hacia el final, cuando Walken termina de decir sus líneas ante la mirada atenta del pequeño Butch, tenemos simplemente un plano de Walken, y la madre de Butch desapareció del campo visual. Es interesante pensar que en esa ausencia progresiva de la madre hay una idea de terminar de reducir los códigos de Butch a algo netamente masculino, a códigos de guerra entre hombres que no deben dejarse de lado sin importar el tipo de batalla que se esté librando y la clase de enemigo que se tenga adelante. Ahí uno puede ver no solo la actitud de Butch de no dejarse caer en la pelea para seguir con su honor deportivo, sino también su actitud final para con Marsellus, cuando sabe que lo están violando y se siente en la obligación de salvarlo (y luego ofrecerse a saldar la deuda moral). No por nada Tarantino elige que Butch mate a los violadores con una espada samurái (escena que incluye además un homenaje a *Rashomon*, en el plano en el que Willis toma la espada de la misma forma que en un momento de esa película), siendo que, justamente, una de las cosas que le relató Walken al chico es que la persona que ayudó a que se pudiera seguir conservando el reloj fue un enemigo japonés que mantuvo un código guerrero para con su rival. Es verdad que en esta historia en particular el personaje de Fabienne parece (y más bien es) una idiota, aun cuando tiene la particularidad de que es el único personaje que Butch ama realmente durante toda la película. Pero no es cierto que todas las mujeres sean así. Nunca terminamos de conocer al personaje de Rosanna Arquette (apenas sabemos que le gustan mucho los piercings y que es muy morbosa) ni a la taxista Esmarelda (estereotipo voluntariamente grosero de mujer misteriosa obsesionada con los asesinatos). Por otro lado, nunca se pronuncia la palabra “histérica” para referirse a Honey Bunny (la cual no parece mucho más tonta ni mucho más inteligente que su novio Pumpkin), y ella no es ninguneada por parte de su novio. Por el contrario, cuando Jules le pide a Ringo que la calle con la frase “bitch, be cool” (“perra, quedate tranquila”), Ringo, aun cuando tiene un arma que apunta contra su cabeza, le dice “Honey, be cool” (“cariño, quedate tranquila”) para no faltarle el respeto.

Mia Wallace tampoco es, como describe Bernades, una mujer estúpida; por el contrario, se muestra ingeniosa en las conversaciones y aporta observaciones muy ocurrentes. Es verdad que confunde heroína con cocaína, pero al mismo tiempo esa torpeza no es menor que la que cometerá Vega más adelante cuando se le dispare sola la pistola y mate una persona en el auto (incluso uno puede pensar que esas dos torpezas de la

película, hechas por esos dos personajes, permiten pensarlos aún más como una pareja perfecta que no pudo ser).

De todos modos, esta posibilidad de defender a Tarantino de las acusaciones de misoginia se vuelve más clara ahora que en 1994, sobre todo conociendo las películas que vinieron después. Justamente bastó ver el siguiente largometraje de QT para dar cuenta de que este realizador no solo podía poner personajes femeninos fuertes sino que le gustaba hacerlo. Esto, para algunas lecturas que habían encontrado sexistas las películas anteriores del director, fue toda una sorpresa. Pero, de todos modos, no fueron solo esas personas quienes se sorprenderían con el siguiente film, sino que la sorpresa se extendería a una cantidad enorme de críticos y seguidores de QT que vieron que, luego de dos películas sumamente aceleradas, este realizador estaba dispuesto a cambiar de tono y se volvería más abiertamente sentimental y melancólico. Y todo por un gesto de amor hacia una suerte de estrella de los márgenes venida en color negro.

Capítulo 3

Jackie Brown[16]: Pam ya no puede pelear

1.



La escena del corte de dedo en el episodio "The Man from Hollywood" de la película *Cuatro habitaciones*. Un ejercicio de estilo y un gran chiste de humor negro.

Cuatro habitaciones es una propuesta rara, deforme se diría, fallida en algunos puntos, acertada en otros. Transcurre —valga la redundancia— en cuatro habitaciones diferentes de un hotel, y narra las diferentes vivencias que tiene en cada una de ellas un botones, interpretado por Tim Roth. Cada historia está dirigida por cuatro realizadores diferentes: Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino. Todos ellos, salvo el mexicano Rodriguez, se hicieron conocidos en el Festival de Sundance del 92, donde exhibieron sus primeras películas: *Área de servicio* (*Gas, Food Lodging*) e *In the Soup* en el caso de Sanders y Rockwell respectivamente, y por supuesto *Perros de la calle* en el de Tarantino. Rodriguez, en tanto, ya tenía en su haber la desatada y rústica *El mariachi*.

16En este libro se opta por poner el título con el que se estrenó en Argentina pero, como en este caso se utilizó el absurdo *Triple traición*, utilizaremos el original.

La idea del productor Lawrence Bender fue unirlos a los cuatro y estrenar la película en época de fiestas. Cuando se leen las entrevistas y se ve el making of de la película, no puede evitarse la sensación de que se está ante un trabajo hecho por un conjunto de amigos que simplemente querían filmar algo divertido (el clima festivo y relajado se acrecienta en el hecho de que la película transcurre en año nuevo) de la mano de Tim Roth, quien actúa como un botones hipergestual. Si *Cuatro habitaciones* ya está hecha para ser un film con fallas, es porque la interpretación de Roth es fallida: una suerte de mala imitación de Jerry Lewis, acaso inspirada en la propia ópera prima del director y comediante americano —*El botones* (*The Bellboy*), que el propio Tarantino cita de manera explícita en el corto que dirige para *Cuatro habitaciones*—. En el making of del DVD se dice que justamente este tipo de interpretación de comedia absurda es la que marcó el tono disparatado de los cortos. Puede ser entonces que el problema mayor de los dos primeros relatos (de Anders y Rockwell) resida en su incapacidad para dirigir bien a sus actores en un tono disparatado —todos adolecen de un exceso de gestualidad, como haciendo un esfuerzo demasiado grande para ser graciosos—, y sobre todo en resoluciones finales muy pobres. Los cortos de Rodriguez y Tarantino (llamados “The Misbehavers”y “The Man from Hollywood” respectivamente), sin ser obras maestras, sí se permiten ser sorprendentes: ambos tienen resoluciones abruptas que incluyen en el primer caso la aparición de un cadáver debajo de la cama y en el segundo un corte de dedo brutal. Rodriguez incluso hace en este corto algo que después sería muy frecuente en su filmografía: utilizar a chicos como protagonistas y mostrar a Banderas en un registro autoparódico, algo que ese actor parece lograr solo con verdadera solvencia en las películas de Rodriguez. De hecho, “The Misbehavers” parece todo un antecedente de la saga de *Mini espías* (uno de los trabajos más interesantes de Rodriguez) con su humor naive y alocado, y su defensa de lo lúdico.

El cortometraje de Tarantino, llamado “The Man from Hollywood” y protagonizado por el propio director, es el más virtuoso desde lo técnico. Está construido en un escenario claramente artificial (de hecho, el corto juega con romper la cuarta pared en más de una ocasión, e incluye a un personaje que mira a la cámara) y cuenta con dos planos secuencia muy complejos de realizar. Tiene los monólogos más extensos que haya dicho Tarantino como actor frente a una cámara, y una mutilación final que shockea no tanto por el acto en sí sino por la velocidad con la que se muestra. De todos modos, lo que más llama la atención de ese corto es el papel que Tarantino se reserva para él: el de un

director exitoso y pagado de sí mismo, vuelto una persona mediática, cuyas películas tienen recaudaciones multimillonarias. En alguna medida, "The Man from Hollywood" puede funcionar como una caricatura despiadada y graciosa de aquello en lo que rápidamente se había convertido Tarantino después del estreno de *Tiempos violentos*: una estrella mimada, a la que muchos directores citaban y querían en sus películas.

Efectivamente, si uno ve lo que pasa en medio de este corto y su posterior largometraje, es fácil asombrarse con la cantidad de películas en las que se ve implicado como guionista, productor y actor. En este período QT presta su voz para videojuegos, aparece en sketches de televisión, dirige un capítulo de *ER emergencias*, hace cameos y apariciones especiales en todo tipo de películas (*La balada del pistolero*, de Robert Rodriguez, películas independientes como *Duerme conmigo*, *Alguien a quien amar* y hasta *Chica 6*, de Spike Lee) en las que de vez en cuando dice alguna frase o teoría graciosa. La aparición más famosa de todas fue en *Duerme conmigo*, en la que Tarantino hace de un tal Sid, quien en una fiesta interpreta muy ingeniosamente *Top Gun* como una película acerca de alguien que se descubre gay. Ese monólogo fue escrito por el propio Tarantino, y dicha teoría extravagante recuerda a su otra exégesis delirante sobre "Like a Virgin" en *Perros de la calle*.

Como guionista, Tarantino estuvo en los créditos de dos películas muy conocidas de los noventa: *Asesinos por naturaleza* y *Del crepúsculo al amanecer*. La primera, dirigida por Oliver Stone, fue estrenada el mismo año que *Tiempos violento*s y con pocos meses de diferencia. Se trató de un film muy exitoso que terminó logrando que los asesinos personificados por Juliette Lewis y Woody Harrelson (llamados con los pegadizos nombres de Mickey y Mallory) se volvieran populares entre el público adolescente. La historia de estos dos criminales desalmados —suerte de versión mucho más salvaje e inmoral que *Bonnie & Clyde*— era también una mirada de Oliver Stone acerca del rol de la televisión, la violencia —o su absoluta banalización— y los televidentes. Es una película que causó polémica en su tiempo, pero que hoy se ve demasiado superficial: plantea una y otra vez una suerte de tesis sobre la violencia televisiva con trazo grueso y sin lograr la incomodidad que parece proponerse. Tarantino dijo no haber quedado nada conforme con la adaptación de Stone y señaló cuestiones que no estaban en su historia original. Una de ellas es el relato de cómo Mallory fue abusada cuando era chica. Esa escena —acaso la única genuinamente incómoda del film, narrada como si fuese una

sitcom siniestra— le molestaba a QT porque justamente funcionaba como una explicación causal de la violencia de Mallory. Podría decirse además que en el film de Stone hay algo que difícilmente uno pueda imaginar como tarantinesco: una mirada ácida, condenatoria hacia un mundo de estímulos visuales permanentes, en el que uno ya no diferencia un dibujo animado de un oso polar tomando Coca Cola de un testimonio de un asesino desalmado. En la película toda mirada moral parece resumirse en un personaje interpretado por Robert Downey Jr.: un periodista que mezcla periodismo amarillo perverso con discursos moralistas impostados y dueños de una sinceridad dudosa.

Mucho más cercana a una sensibilidad tarantiniana (aunque de un sello indiscutiblemente propio del realizador de la película) es *Del crepúsculo al amanecer*. Esta película fue escrita por QT y Robert Rodriguez y dirigida por el segundo (que ya por esos años era no solo su colega, sino también su amigo). Allí Tarantino tiene un papel muy significativo: es el hermano psicótico de un ladrón, interpretado por George Clooney. De todos modos, lo que más llama la atención de la película es su estructura dramática: de un film seco y tensionante sobre delincuentes que secuestran a una familia se pasa de pronto a una película de vampiros desatada. Recibida con menos pompa que *Asesinos por naturaleza*, *Del crepúsculo al amanecer* hoy ha envejecido mucho mejor, y es una de las películas más libres y creativas de los noventa, además de un homenaje sentido a las películas de autocine y a las exhibidas en las grindhouse de los setenta y los sesenta (y obviamente por esto también todo un antecedente de la propia *Grindhouse* realizada por Rodriguez y Tarantino unos años más adelante).

Con tantas apariciones especiales, sumadas a las notorias influencias que en tan poco tiempo tuvo *Tiempos violentos*, la película posterior de Tarantino guardaba por lo menos altas expectativas. Quizás la primera sorpresa fue que su próximo proyecto no sería un guion original, sino una adaptación de una novela de Elmore Leonard. Este escritor norteamericano con una cantidad enorme de libros llevados a la pantalla —22 en total— había sido siempre del gusto del realizador, y fue muchas veces mencionado por QT como una influencia muy fuerte en sus guiones —en especial en lo que respecta a los tipos de diálogos—. De hecho, las frases filosas que suelen soltar los personajes de Leonard y los largos diálogos que hay en sus novelas difícilmente puedan pasar desapercibidos cuando tienen que trazarse relaciones entre el director y otros artistas.

Las intenciones de Tarantino de llevar a Leonard a la pantalla eran tan fuertes que después de *Tiempos violentos* compró los derechos de tres libros de este autor: *Killshot*, *Freaky Deaky* y *Rum Punch*. Si bien el entusiasmo de QT se inclinó primero por dirigir ya sea *Killshot* o *Freaky Deaky*, finalmente una relectura de *Rum Punch* hizo que —según sus propias palabras—volviera a enamorarse de esa obra y quisiera llevarla a la pantalla.

Si bien QT sigue con bastante fidelidad el argumento principal del libro, le hizo unos cambios claves al film que afectarían tanto la temática como el tono general del relato. Uno de ellos, el más renombrado (aunque no el principal, como veremos más adelante), tiene que ver con cambiar el origen étnico de la protagonista, transformando a la azafata blanca del libro, llamada Jackie Burke, en una mujer negra con el nombre de Jackie Brown. La película la interpretaban varios actores conocidos: Samuel L. Jackson en el rol del traficante de armas Ordell, Robert De Niro como su amigo y ex ladrón de bancos Louie, y Bridget Fonda como Melanie. Dentro de este desfile de estrellas había, sin embargo, dos incorporaciones poco frecuentes. Una era Robert Forster en el rol del agente de fianzas (y futuro enamorado y cómplice de Brown) Max Cherry.

Forster había sido conocido en los setenta como actor de reparto de grandes producciones como *Reflejos en un ojo dorado*, dirigida por John Huston (con Marlon Brando y Liz Taylor), o *Justine*, de George Cukor (con Anouk Aimée). También se había destacado como actor principal en películas de acción de bajo presupuesto, y sobre todo en series de los setenta en las que solía jugar el rol de detective. Cualquiera que vea estas películas puede notar que Forster era un actor dueño de una sobriedad expresiva propia del cine clásico y de una presencia cinematográfica llamativa. Sin embargo, como señaló en su momento Antoine de Baecque, su calidad actoral estuvo casi siempre (o quizás siempre) por debajo de las películas en las que actuaba. Cuenta Tarantino que, el año anterior a *Jackie Brown*, un amigo de él le pidió un catálogo de actores para poder hacer un casting de películas, y el nombre de Forster ni siquiera aparecía. Cuando se le preguntó si la decisión de tomarlo a este actor como uno de los personajes principales era "una forma de rescatarlo", Tarantino dijo simplemente que a la hora de elegir actores no le importaban los que tenían mayor prestigio, sino aquellos que encajaban mejor para el rol, y que la elección de Forster no había sido desde ningún

punto de vista una suerte de acto de bondad, sino algo tan simple como encontrar al actor indicado para el personaje indicado.

La otra (y la mayor) sorpresa del elenco era Pam Grier como protagonista. Esta actriz había sido una de las mayores representantes de las películas blaxploitation, films protagonizados por negros, que prácticamente nacieron y murieron como género popular en la década del 70. Si bien buena parte de estas películas eran policiales de acción, hubo comedias (*Blackenstein*), películas de terror (*Drácula negro*; *Dr. Black, Mr. Hyde*), de artes marciales (*El samurái negro*) y hasta uno que otro western (*Boss Nigger*). Grier, que había empezado a hacerse conocida en Estados Unidos con películas sobre cárceles de mujeres (la primera: *The Big Doll House*, una exploitation que incluye sexo, violencia, sadomasoquismo y la más arbitraria pelea en el lodo que se haya filmado nunca), cruzó por varios géneros durante el exploitation, pero se hizo especialmente famosa como heroína de acción en *Foxy Brown* (justamente el apellido que después utilizaría Tarantino para nombrar a Jackie).

Si bien se hizo muy popular por esos años y hasta obtuvo aceptación crítica (el famoso crítico Roger Ebert se había quedado fascinado con la presencia en pantalla que tenía esta mujer), hay que entender que dicha popularidad estaba siempre bajo los parámetros de una actuación en películas exploitation y, por ende, en films "poco respetables". Así es como Grier, actriz de una enorme presencia y mucho talento interpretativo (incluso dueña de una voz muy bonita, tal como puede notarse en la canción "Long Time Woman"), vio cómo su carrera seguía estancada en las exploitation mientras otras actrices de su generación mucho menos talentosas podían tener grandes oportunidades en Hollywood. Cuando el blaxploitation dejó de estar de moda, la carrera de Grier se apagó, y su lugar en el mundo del cine y la televisión se volvió mucho más marginal y relegado a papeles de reparto de poca importancia.

Por esta misma situación, Pam Grier cuenta en su biografía (*Pam Grier's Collections of Lessons Learned*) su asombro cuando un director como Tarantino, que se encontraba en la cresta de la ola, la había llamado para actuar en su próxima película[17]. Sí, claro, Grier había actuado en los noventa para otros dos directores famosos: John Carpenter —en

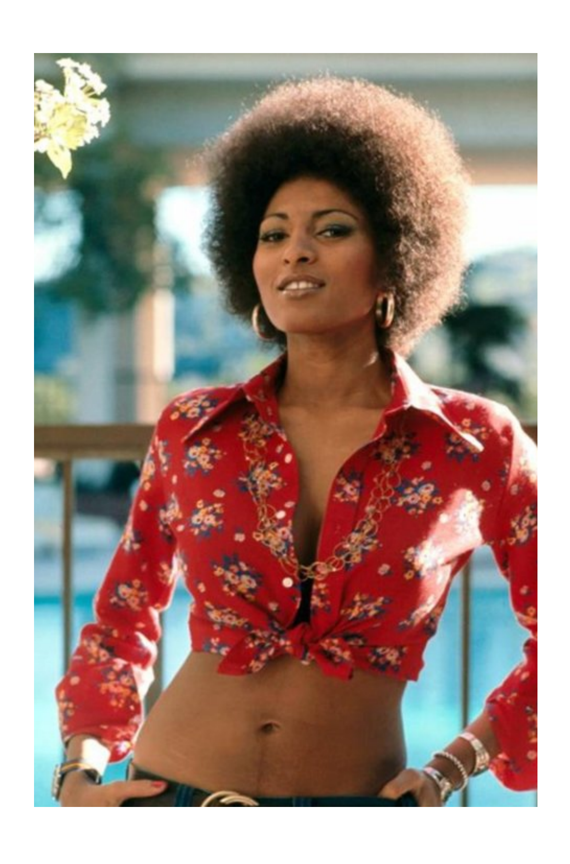
17La anécdota incluso se extiende más allá de eso: cuando Pam Grier fue a verlo a QT en su oficina, descubrió que el lugar estaba lleno de pósteres de películas de ella; incluso el guion de *Perros de la calle* está dedicado —entre otras personas— a la propia Grier.

Escape de Los Ángeles— y Tim Burton —en *¡Marte ataca!*—; pero estos dos realizadores le habían dado un lugar pequeño en películas que homenajeaban de manera muy consciente el cine clase B. La presencia de esta actriz era una forma de los directores de homenajear a estrellas de los márgenes en largometrajes que justamente rendían tributo a un tipo de cine que no se tenía en cuenta en los cánones.

Tarantino fue claramente mucho más lejos que ellos. Su idea era homenajear géneros marginales, y la presencia de Grier era, sí, una forma de legitimar ese homenaje. Pero ella no estaba allí como una mera presencia que aparecía unos minutos y después se iba a modo de "sello de erudición de cine de explotación" para demostrar que el realizador había visto películas blaxploitation: en *Jackie Brown*, Pam Grier tenía el protagónico absoluto. Desde este punto de vista, no puede ser más contundente en los primeros minutos de la película la intención del director de hacer justicia de una vez por todas con la actriz: allí se ve la figura de Grier mientras pasan títulos de crédito que imitan en su tipografía a los del film *Foxy Brown.* Luego de esto la cámara sigue el cuerpo de la actriz durante varios minutos para demostrar quién es la del papel principal en este largometraje.

En esta película, por otro lado, Grier enamora a una persona a primera vista, saliendo de una cárcel, desarreglada y en un estado de cansancio extremo. Así era la fe de Tarantino en las capacidades de seducción de la actriz, al punto tal de imaginarla seduciendo el corazón de una persona en sus momentos menos agraciados. Pero el razonamiento era coherente: Pam Grier, la actriz que se había hecho famosa con una película sobre una cárcel de mujeres, enamoraba a un hombre saliendo de un presidio. La casualidad en la película es evidente: Pam Grier empezó como actriz haciendo de una marginal entre rejas, pero eso le bastó para enamorar al menos a un espectador consumidor del blaxploitation, que unas décadas después tendría el honor de filmar una película hecha prácticamente para ella.

2.



La enorme presencia cinematográfica de Pam Grier en los setenta, en su look más icónico de *Foxy Brown*.

En *On Kubrick*, el extraordinario estudio de James Naremore sobre el director americano, se hace una comparación entre una escena de la película *Lolita* y la que se encuentra en la obra de Nabokov. Se trata de un momento de la novela en el cual el protagonista Humbert Humbert habla con la chica de doce años que lo tiene obsesionado. Naremore observa que la conversación se desarrolla de manera prácticamente idéntica a la del libro original, pero mientras en la novela Nabokov describe el paisaje que va viendo Humbert Humbert, en la película ese plano permanece cerrado sobre los dos personajes, sin que exista para la cámara nada fuera de esas dos personas en el auto. De hecho, todos los pasajes bucólicos del libro en los cuales se ve al relator disfrutando de los alrededores no se trasladan nunca a la película, que decide concentrar casi todas sus acciones en lugares cerrados. La diferencia—observa Naremore— no es poca, ya que esto hace que el libro *Lolita*, que es sobre el goce (goces de todo tipo: uno perverso por una chica, otros más "poéticos" como un paisaje), se

transforme todo el tiempo en una película sobre una sola obsesión de la que su personaje no puede ni quiere salir.

Si uno compara la novela *Rum Punch* de Elmore Leonard con la adaptación que hace Tarantino, va a ver que puede trazarse una relación similar a la que hace Naremore con la obra cinematográfica *Lolita* y su relación con la novela. El argumento de Tarantino es bastante parecido al del texto, pero por empezar hay una sensación de encierro que en la novela de Leonard no aparece. Por dar un ejemplo sencillo: mientras en la novela la primera conversación entre Louie y Ordell se desarrolla en la calle al tiempo que ven una marcha de neonazis, en la película la primera charla entre estos dos personajes se da en una casa cerrada. En la novela el asesinato de Beaumont en el baúl de un auto se da después de que Ordell viaja varios kilómetros y recorre bastantes calles de Estados Unidos, en cambio en la película Ordell encierra a Beaumont en el baúl y apenas da una vuelta a la manzana en el auto. Por decirlo de una manera sencilla: en la novela de Leonard hay una mayor presencia de calles habitadas, del acto de viajar, de moverse; en cambio la película parece concentrarse en personajes que viven en un mundo más aislado, y a la cámara no parece interesarle demasiado filmar los exteriores que los rodean. Incluso en *Jackie Brown* hay muchas escenas de gente cansada, sentada en sillones y charlando, moviéndose solo si les resulta imperioso (el caso más claro es por supuesto la drogona Melanie, siempre acostada, fumando y viendo por televisión películas de acción clase B en las que la aceleración de los personajes contrasta con su abulia). Es extrañísimo ver esto en la filmografía de Tarantino. Si se saca a Jackie Brown, uno va a descubrir que una de las características más recurrentes del resto de los personajes es una vitalidad que hace que necesiten estar en movimiento permanente. Beatrix Kiddo, de *Kill Bill*, viaja por Tokio, California y El Paso; Django y su mentor Schultz pasean a caballo por el sur de Norteamérica; los personajes de *Bastardos sin gloria* son hombres que recorren Europa (Hans Landa, sin ir más lejos, empieza diciendo que lo trajeron de su casa de los Alpes a Francia para hacer un trabajo); las chicas de *Grindhouse* se la pasan viajando en auto y recorriendo lugares nuevos; y si Vincent, de *Tiempos violentos*, tiene una vida tan acelerada, es porque lo vemos en diferentes locaciones todo el tiempo. Hasta los delincuentes de *Perros de la calle* se la pasan siempre en cafés diferentes, viajando en auto, concibiendo ese garaje como un lugar de paso del que quieren irse lo antes posible.

A tal punto llegan los niveles de movilidad de los personajes de Tarantino que desconocemos de casi todos cuáles son las casas que habitan, como si no hubiera un espacio en los cuales quieren perpetuarse. Sin embargo, en *Jackie Brown* conocemos dos de las tres casas de Ordell: el departamento de la protagonista y la oficina de trabajo de Max Cherry. Sí, claro, Jackie Brown termina su película viajando, pero es un viaje que ella no vive con euforia sino con rostro ambiguo que no sabemos a ciencia cierta si es triste o victorioso, o si concentra un poco las dos emociones juntas. Incluso hay algo significativo en la cantidad de dinero que termina llevándose: menos de 500.000 dólares. Esta suma es alta, sin dudas, pero no lo suficiente para poder viajar permanentemente, sino para instalarse en algún lugar específico y pasar ahí el resto de sus días (sin ir más lejos, eso es lo que busca Ordell con ese dinero). La diferencia no es poca: en las otras películas de Tarantino ese ímpetu por viajar, por moverse, por conquistar las calles generaba una sensación inmediata de vitalidad. En *Jackie Brown* ningún personaje quiere conquistar calle alguna, sino moverse en un juego cerrado para sacar un rédito. El movimiento físico se reduce al mínimo esfuerzo, al punto tal que incluso cuando son baleados los personajes no agonizan con desesperación, sino que ante la inminencia de la muerte deciden quedarse quietos. De esta forma ya no estamos ante el cuerpo de Tim Roth ensangrentado, que grita desesperado, que se aferra a sus últimos minutos de vida, sino ante el de Robert De Niro, que recibe el balazo como una molestia menor y espera pasivamente lo inevitable.

Jackie Brown tiene otra rareza en la filmografía de Tarantino: los personajes están hartos de su trabajo y lo hacen con desgano. Varios de ellos son inteligentes, a veces brillantes en lo suyo, pero carecen de pasión por su oficio: Ordell solo quiere vender armas hasta que pueda reunir el dinero suficiente para irse a vivir a otra parte; su compañero Louis robó un banco, pero no es un ladrón que ande contando sus hazañas con orgullo y mucho menos que parezca entusiasmado por volver a delinquir —si después lo hace va a ser más que nada porque Ordell se lo pide, y lo hará convertido en un manojo de nervios por la posición que vuelve a ocupar—; Jackie Brown es una azafata que detesta su labor; Max Cherry está en el negocio de las fianzas y, si bien sabe mucho del tema, su rostro no expresa ningún tipo de entusiasmo cuando lo ejerce; y los policías que siguen a Jackie parecen ser también personas que trabajan rutinariamente, comportándose con eficiencia, pero no mucho más que eso.

El desgano esencial de la película se señala desde un principio. El film empieza con Pam Grier siendo llevada por un andador del aeropuerto. Si uno compara este comienzo con los títulos de películas anteriores de QT, va a notar enseguida un cambio radical: de los delincuentes caminando con actitud amenazante mientras suena “Little Green Bag” y de los títulos de crédito a los que se da pie con el grito salvaje de “Misirlou”, Tarantino decide pasar a empezar una película con la imagen de una mujer cuyo movimiento está dado, en primer lugar, por una máquina de aeropuerto, y en segundo lugar por una caminata rápida —y sin nada de entusiasmo— hacia su lugar de trabajo. Hay un elemento extra aún más fuerte: el de la música. Si las bandas de sonido de herencia scorsesiana de Tarantino refirieron siempre a un estado del personaje o al espíritu general de la película, la canción “Across 110th Street”, de Bobby Womack, es una marca desconcertante en cualquier inicio tarantiniano. La canción habla de la supervivencia en un tono resignado, de una persona en un barrio marginal de Harlem y con muchos hermanos, que es consciente de que su contexto es una jungla en la que todo vale, y simplemente actúa en consecuencia. Ya desde el comienzo, entonces, se nos adelanta algo atípico en el cine de QT: la delincuencia ligada más a una necesidad que a un goce.

Lo que viene después de esos títulos de crédito no parece cortar con el tono de la canción propuesta: Ordell y Louis (a los que después se sumará Melanie) ven por televisión un programa llamado *Chicks Who Love Guns* (*Chicas que aman las armas*) y hablan en tono pausado. Tarantino renuncia así a cualquier tipo de overlapping que producía una musicalidad en el diálogo de sus films anteriores. Hay algo más que llama la atención de ese diálogo: la ausencia de todo deseo por parte de los personajes, que exhiben una ligera curiosidad por las armas pero ninguna por las chicas que aparecen ahí. El dato es importante porque lo que termina pasando es que en *Jackie Brown* esas “superficies sensuales” de las que hablaba Thierry Jousse parecen anuladas, y lo transforman en un film escaso de vitalidad. Parece curioso que esto ocurra en la única película de Tarantino que tiene una escena de sexo (salvo que se cuente el brevísimo plano de Goebbels con la traductora en *Bastardos sin gloria*), pero basta ver cómo la resuelve para darse cuenta del espíritu general de la película: una relación de sodomía entre Louis y Melanie que, según lo que detalla un intertítulo, dura menos de tres minutos y es de lo más mecánica e impersonal.

Justamente el personaje de Melanie parece resumir muy bien esta falta de energía: se trata de una mujer muy bonita, filmada por Tarantino con mucha pericia para resaltar su sensualidad (ya en la presentación de la chica se hace muy explícito su fetiche con los pies), y también a su modo una versión playera de la femme fatale de los noir. Después de todo, qué eran sino esos personajes de mujeres malvadas que llevaban a otro a su perdición y muchas veces terminaban muriendo con él. Los protagonistas de los noir sabían de antemano que las femme fatale eran casi siempre personas de pura maldad y traición, que ir tras ellas significaba una muerte temprana. Ordell, justamente, sabe que Melanie—una chica que habita su casa, que usa sus cosas, que lo menosprecia todo el tiempo y aprovecha cualquier oportunidad para intentar traicionarlo— va a atentar siempre contra él, y sin embargo la conserva allí. Cuando Melanie muere, por otro lado, lo que quedará de Ordell será un despojo de persona, alguien con la muerte pintada en la frente. Melanie es una femme fatale cansada, con ganas de hacer el mal pero con más ganas de tirarse en un sillón, drogarse y mirar televisión.

Prueba mayor de este tono cansado, y uno de los gestos más osados de la película, tiene que ver con la forma en la que Tarantino organiza las escenas de asesinatos, despojándolas de todo suspenso previo y mermando todo lo posible cualquier atisbo de tensión. Esto se ve con claridad en las escenas de los asesinatos de Ordell, Melanie, Louis y Beaumont, todos a punta de pistola. Los primeros tres Tarantino los hace de manera seca y sorpresiva. En el caso de Ordell, nos hace creer que quien le disparará es Jackie Brown (la vemos ensayar sacando una y otra vez el revólver del cajón), pero será el policía interpretado por Keaton el que aparecerá desde una puerta con una pistola —sin que se le avise al espectador que estaba ahí— y le disparará al personaje de Samuel L. Jackson. Melanie, en tanto, será asesinada de dos tiros por Louis de una manera prácticamente arbitraria y por un patético nerviosismo de Robert De Niro a pleno día en un estacionamiento. Lo de Louis será igual de sorpresivo: será asesinado por Ordell en el auto, mientras el personaje baleado le da la espalda a la cámara y su sangre mancha el vidrio delantero. Este mecanismo, diría Hitchcock, pertenece más al ámbito del shock que al del suspense[18], y por ende anula cualquier tipo de posibilidad de establecer una tensión previa. O sea, es tan inesperado el tiro que le pega De Niro a Melanie que no hay tiempo para generar expectativa alguna; uno nunca se tensiona pensando si Melanie

18Se dan muchos más detalles de esta diferencia ente shock y suspense en el capítulo dedicado a *Bastardos sin gloria*.

podrá morir o se salvará de un De Niro cada vez más iracundo: el disparo aparece y su cuerpo cae de espaldas a la cámara sorpresivamente. Pero no solo pasa eso: Tarantino además construye las escenas de manera tal que anula el shock más allá de lo posible. Las muertes de Ordell, Melanie y Louis pueden resultar abruptas, pero es verdad que ninguno de los tres personajes parecen demasiado interesados en vivir al máximo posible ni parecen apreciar tanto su existencia; de ahí que Ordell y Louis simplemente se queden tranquilos esperando la muerte. Incluso en el caso de Ordell prácticamente hay una entrega a ella hacia el final. A Melanie, por otro lado, tampoco la escuchamos gritar cuando le disparan; sus ambiciones eran tan limitadas que uno presume que la muerte no es algo que le preocupe demasiado. Sus muerte son en suma inesperadas pero nunca despiertan un sentimiento de compasión, no porque uno los deteste, sino porque para ellos no pareciera haber demasiada diferencia entre estar vivos o muertos.

El caso de Beaumont es otra muestra de una anulación total de la tensión. La escena empieza con Ordell subiendo a la habitación donde está Beaumont para visitarlo y termina con este personaje siendo baleado por Ordell en el baúl del auto. En total, el proceso dura diez minutos: se trata de una conversación en la que el personaje de Jackson va persuadiendo a Beaumont de que salga de su habitación primero y se suba al baúl del auto después. Ordell procede de una manera diferente de la del personaje de Jackson en *Tiempos violentos*. Si en este último caso se manejaba un sistema de intimidación que pasaba de la amabilidad impostada —intimidante— a la brutalidad, en la escena de *Jackie Brown* vemos a un matón haciéndose el amable y utilizando mecanismos absurdos de convicción que solo puede creerse alguien que, como Beaumont, está bastante lejos de ser brillante y se encuentra todavía afectado por las drogas. No hay tensión porque Beaumont, al igual que Melanie, no parece más que un drogón sin mucho futuro ni muchas ambiciones de tenerlo, alguien con el que es muy difícil sentir empatía alguna porque justamente no siente la menor intimidación ni la menor sospecha. Su ejecución se da fuera de campo, en un gran plano general en el que Tarantino encuadra lejanamente a Ordell abriendo el baúl y dándole dos tiros a Beaumont (de quien, al igual que en los otros casos, nunca vemos el rostro de sorpresa; apenas escuchamos unas palabras quejosas que denotan que ni sabe lo que está pasando). Como si esto fuese poco, Tarantino hace otra cosa: en el momento en que Beaumont se encuentra en el baúl hasta que finalmente Ordell lo ejecuta —luego de dar

una vuelta con el auto— se escucha “Strawberry Letter 23”, de The Brothers Johnson, una canción lenta y relajante que opera contra cualquier clima de suspenso.

La pregunta es básicamente por qué a Tarantino le interesaría atentar contra cualquier intensidad justamente en una película policial llena de traiciones, asesinatos y estrategias delictivas. La respuesta quizás se encuentra en la relación que Tarantino guarda con Pam Grier. Probablemente, la única vez que Tarantino filmó con tanta devoción a su protagonista fue a Uma Thurman en *Kill Bill*. De hecho, si *Jackie Brown* empieza con varios planos largos que toman a la actriz desde todos los ángulos posibles, *Kill Bill* se regodea desde el comienzo en tomarla a Uma Thurman desde varios lugares con su cuerpo adentro de un ataúd. Y, de hecho, tanto *Jackie Brown* como *Kill Bill* terminan con un largo primer plano de las dos actrices manejando un auto. En ambos casos se ve, por ende, una fascinación fuerte por parte del realizador hacia sus actrices. La diferencia es que, mientras Tarantino la filma a Thurman como estrella, a Pam Grier la filma como persona. Esta diferencia es clave porque en *Kill Bill* Tarantino hace de Uma Thurman una figura más grande que la vida, en cambio en *Jackie Brown* lo que filma es a una mujer con una gran presencia cinematográfica, pero a la que el paso del tiempo no le afecta menos que a cualquier persona. Por decirlo de una manera sencilla: Tarantino no intenta falsear a Pam Grier volviéndola una suerte de femme fatale o figura de acción, sino que toma a alguien que no se encuentra ya en el estado físico de hace unas décadas, cuando podía representar a la karateca Foxy Brown destrozando malhechores. Hay en la película una acentuación muy fuerte de que la protagonista ya está mayor, de su desgaste físico, de su consciencia de que está mucho más cercana a la muerte y de que sus gustos ya son anticuados para la época. La forma en la que toma a Grier en la película no termina siendo diferente de la relación que la película tiene con Robert Forster y De Niro. Los dos actores se identifican con personajes duros —el primero apareció en el cine clase B y las series de televisión; el segundo surgió, sí, de la factoría Corman, pero sus papeles más importantes están en producciones del prestigio de *El padrino II* y *Taxi Driver*— y aparecen en alguna medida en papeles que hicieron antes pero con cuerpos mucho más cansados. Así es como Grier seguirá siendo la mujer de bajos recursos que termina triunfando sobre todos, Forster será un detective[19] y De Niro será un psicótico impredecible como lo fue en *Taxi Driver*[20], pero sus acciones

19Ver la escena en la que descubre el verdadero plan de Ordell con las bolsas.

estarán adaptadas a las posibilidades de sus cuerpos ya más cansados y por ende mucho menos vitales que antes.

Que la tensión acá esté anulada —y que Melanie sea un femme fatale abúlica y Samuel L. Jackson un mafioso desganado— tiene que ver justamente con un contexto que se adapta a ese cansancio de los cuerpos y con ese espíritu melancólico de saber que ya no son lo que eran. Quizás por esto suena tan irónico que la presentación de *Jackie Brown* remita entre otras cosas a los títulos de crédito de *El graduado*, de Mike Nichols. En este film se reemplaza al personaje de un Dustin Hoffman joven, que iniciaba sus primeros caminos en el sexo y empezaba a descubrir el amor —y hacia el final el desencanto—, por el de una mujer de 50 años que ya hace mucho vivió lo mismo que el protagonista de la película de Nichols, y ahora solo le queda la resignación y la posibilidad de una última aventura.

Es verdad que sí hay algo que persiste en *Jackie Brown* con una ferocidad juvenil: las pasiones de los personajes. El tema es que estas no se expresan de manera directa sino lateral, como algo que ninguna de las criaturas de esta película se atreve a decir de frente. Tomemos por ejemplo el caso de Ordell y Melanie. Aparentemente, Ordell no parece sentir por ella más que desprecio, y hasta tiene total seguridad de que en algún momento lo va a traicionar. Sin embargo, Ordell deja que viva en su casa, utilice su espacio y su dinero, y no haga otra cosa que drogarse en su sillón, mirar televisión y quejarse mucho. Incluso, más de una vez, no puede evitar mostrar gestos de ternura hacia ella que le salen prácticamente por reflejo, como aquella escena en la que, después de insultarla, le dice modo paternal que no se olvide de ponerse protector solar.

Otro de los elementos que muestran este sentimiento oculto es la angustia que Ordell siente cuando Louis mata a Melanie. En un principio, cuando De Niro le dice de un modo muy patético y gracioso que ella está “bastante muerta”, a Ordell parece no

---

20Justamente, relacionándolo con *Taxi Driver*, se recordará que Travis Bickle en este film es una persona que parece accionar porque el contexto mismo va llevándolo a hacer locuras; es alguien que absorbe todo lo que lo rodea como esponja (incluso la violencia de Nueva York) y termina obrando en consecuencia. El Louis de *Jackie Brown* parece obrar de un modo similar: casi todo lo hace porque otros se lo sugieren o directamente se lo piden. Si delinque, es porque Ordell lo lleva a esa situación; si tiene sexo con Melanie, es porque ella se lo pide. Incluso el tiro que Louis le pega a Melanie parece tener las mismas connotaciones que el tiroteo que termina desatando Travis hacia el final de *Taxi Driver*: una psicótica muestra de personalidad y autoridad que aparece entre tanta confusión interna. En Bickle, la necesidad de afirmarse como el héroe que rescata a la prostituta; en Louis, la necesidad de demostrar que él es quien tiene el poder.

importarle nada el fallecimiento de la chica y solo demuestra preocupación por el dinero que le robaron. Sin embargo, cuando minutos después Ordell mata a Louis, lo ejecuta con dos disparos tal como el personaje de Robert De Niro confesó que lo había hecho con Melanie.

Unas escenas después, este sentimiento amoroso se manifestará de un modo más evidente. Veremos a Ordell en otra casa, con otra chica drogona sentada en el sillón (¿un reemplazo poco satisfactorio de Melanie?), anímicamente destrozado y preocupado nuevamente por el dinero. En su posterior reunión con Max Cherry, si bien sacará una y otra vez el tema del robo, le bastará una frase sobre Melanie ("Era mi propia playera, le dije a Louie que la golpeara, pero no, tuvo que matarla") totalmente descolgada del tema del que estaba hablando y dicha con tristeza para mostrar todo lo que le importa esa muerte. Desde este lugar, la actitud prácticamente suicida —es muy difícil que alguien con la experiencia de Ordell no sospeche siquiera que puede haber gente de la policía esperándolo— de ir hacia Jackie Brown dejando que Max Cherry lo lleve en el auto parece más la actitud de alguien que ya no tiene ánimo de seguir viviendo que la de una persona que cayó en una trampa ingenua. La prueba más contundente de esta falta de ganas de vivir se da en el momento en que Ordell amenaza a Cherry en el auto. Si bien sus palabras son violentas, su estado de ánimo es tan depresivo que Cherry ni se inmuta; lo de Ordell parece más un acto reflejo de alguien a quien no le interesa demasiado su futuro y que simplemente dice esas frases amenazantes porque como "criminal peligroso" tiene que decirlas. Justamente, el rostro inmutable, despreocupado de Cherry cuando recibe estas amenazas es la prueba de que el espíritu de Ordell está muerto y su cuerpo solo parece dispuesto a recibir el balazo final.

El enamoramiento de Cherry hacia Brown es mucho más cristalino, evidente ya desde el momento en que vemos cómo una persona respetuosa de la ley y sus burocracias, y con una vida muy sedentaria, es capaz de hacerse cómplice de un delito. El momento en que se enamora de Jackie Brown se evidencia en el que puede ser uno de los momentos más sentimentales de toda la filmografía de Tarantino. Se trata del instante en que Cherry ve por primera vez a Jackie Brown saliendo de la cárcel y se escucha de fondo "Natural High", de Bloodstone.

La letra de la canción expresa con mucha contundencia el amor a primera vista que está experimentando Cherry[21]. Que en el mismo momento veamos la cara totalmente pétrea de Max muestra justamente la forma en que el personaje se autorreprime para no quedar en evidencia. Desde este lugar, termina siendo una suerte de émulo de Buster Keaton, un rostro pétreo que detrás esconde un enamoramiento monumental por una mujer. En Cherry ese sentimiento se evidencia permanentemente: en su necesidad imperiosa de escuchar siempre el mismo tema de Delfonics —"Didn't I (Blow Your Mind This Time)"— que le recuerda a Jackie Brown; en el momento en que recuerda cuando Jackie Brown le dice por teléfono que lo necesita para concretar la estafa; y sobre todo cuando involuntariamente le confiesa a Brown que está enamorado de ella. En esta última escena, se ve a Cherry en el shopping diciéndole a Jackie, que está frente a él, que su vida recibió un shock muy fuerte el día en que la conoció. Al darse cuenta de que esto coloca a Jackie en una posición muy importante, empieza a contarle una historia sumamente improbable acerca de una experiencia que tuvo después de sacarla de la cárcel, y que teóricamente lo hizo replantearse su vida y su necesidad de abandonar su lugar de trabajo como agente de fianzas. Es suficiente ver el rostro nervioso de Max cuando cuenta la historia para que nos demos cuenta de que está mintiendo. Aún más importante y significativa en esa escena es la expresión incrédula de Jackie Brown, que devela que se está dando cuenta de la mentira de Max y, más importante aún, que él está enamorado de ella[22]. Como prueba final y contundente de esa mentira de Max tendremos el propio final de la película, cuando vemos que Cherry sigue conservando el empleo de siempre.

De todos modos, más allá de que sea transparente, los sentimientos de Ordell hacia Melanie y de Cherry hacia Brown tienen en común que ninguno se manifiesta de manera directa. Nunca lo vemos a Cherry diciéndole a Brown que está enamorado ella; de hecho, hacia el final de la película será Jackie la que terminará besándolo a él,

21La canción dice ya en sus primeros versos: *Porque continúo pensando/ en ti todo el tiempo/ y ni siquiera te conozco./ Porque me siento así/ pensando en ti todos los días/ y ni siquiera te conozco*. Cabe mencionar que, según Tarantino, no debía interpretarse que esa canción hablaba del enamoramiento de Cherry. No obstante, al que escribe estas líneas le parece tan evidente que aplicará el concepto de D. H. Lawrence: "Créele al arte y no al artista".

22Respecto de esto hay un detalle interesante: Jackie Brown, quien durante la película se muestra siempre como un personaje coqueto, no teme mostrarse de manera desarreglada frente a Cherry. La película lo evidencia en un montaje paralelo en el que se la ve a ella, por un lado, vestida de manera informal y sin maquillaje hablándole a Cherry, y, por otro, maquillada y con un vestido rojo elegante hablándole a Ray Nicolette en un restaurante. Acaso esto expresa o una confianza de Brown en el enamoramiento de Cherry o una familiaridad con él que no tiene con ningún otro personaje.

acercándose dulcemente en una actitud que nunca sabremos bien si expresa un amor correspondido por parte de la azafata o simplemente un agradecimiento por lo que Cherry hizo por ella. En esa escena final[23]ocurre también un diálogo brillante, que revela en pocas palabras el tipo de relación que tuvieron Max y Jackie durante la película. Allí, con Ordell ya muerto y estos últimos dos personajes liberados de toda sospecha, dicen lo siguiente:

Jackie Brown: Nunca te mentí, Max.
Max Cherry: Nunca dije que lo hicieras.
Jackie Brown: Y nunca te usé.
Max Cherry: Tengo 50 años, no puedo culpar a nadie por las acciones que yo cometí.

Estas pocas líneas de diálogo son una confesión lateral pero contundente de los dos personajes. Por un lado, es muy ambiguo el "nunca te usé" de Jackie Brown. Quizás porque uno tiene la sensación de que involuntariamente está diciendo lo contrario: que ella era consciente de sus sentimientos, que sabía desde un principio que él estaba haciendo eso por su enamoramiento. Sin embargo, lo que más sorprende es la actitud digna de Max Cherry. La frase que más impacta en ese diálogo es la que él le dice a ella: que con 50 años ya no puede culpar a nadie de las acciones que cometió. Es una diferencia brutal con cualquier actitud que puedan tener los personajes tarantinescos. En el cine de QT siempre hubo una inmadurez esencial en ellos, un espíritu lúdico que en algún punto los hizo parecer chicos en cuerpos de mayores. De ahí que las criaturas tarantinescas nunca parezcan haber madurado lo suficiente como para admitir errores o naturalezas. Beatrix Kiddo se miente a sí misma respecto de su naturaleza asesina y se empecina en querer llevar una vida normal; los delincuentes de *Perros de la calle* siguen fingiéndose profesionales aunque sean incapaces de controlar sus pasiones; Aldo Rey sigue tomándose la guerra como un juego sádico aun cuando esta ya ha terminado; Django rescata a Broomhilda como un príncipe de cuentos de hadas a su princesa; las chicas de *A prueba de muerte* gritan y hablan fuerte como si fuesen colegialas, y el llanto de nene de Kurt Russell en la misma película lo deja parado esencialmente como una suerte de psicópata peligroso pero juguetón.

23Para más descripciones ver el final de la introducción a Tarantino en este libro.

Ninguno parece ser lo suficientemente maduro como para hacerse cargo del todo de sus acciones, y Tarantino parece sentirse atraído hacia ellos justamente por esos motivos. No por nada en *Tiempos violentos* decide abandonar a sus personajes cuando estos ya han madurado y han encontrado un código de conducta. *Jackie Brown*, en cambio, trabaja con dos protagonistas como Cherry y Brown, que desde un comienzo asumen sus responsabilidades, limitaciones y riesgos. Que la película esté inundada de melancolía y tristeza tiene que ver en gran parte con que son también conscientes de que probablemente esta aventura como estafadores improvisados sea la última de todas. Si la vitalidad en *Jackie Brown* está anulada, es porque el relato no es otra cosa que una gran elegía, una película que, lejos de hablar de la inmortalidad de las estrellas, se resigna a un tiempo que inevitablemente termina por imponerse en cualquier cuerpo. Por decirlo de una manera sencilla: Robert Forster ya no puede ser un detective duro, ni De Niro un psicótico salvaje, y Pam ya no puede pelear; les queda la noción de su final cercano y la posibilidad de llevar los últimos tramos con dignidad. El logro de Tarantino fue ver en esa misma dignidad grandeza y melancolía.

3.



Robert De Niro como el tragicómico Louie, una de las mayores virtudes de la película y una de las mejores actuaciones del actor (lo que es decir).

En su libro sobre Sergio Leone, el español Carlos Aguilar señalaba que una de las paradojas más fuertes en el cine del italiano es que en su universo los pistoleros o mafiosos se la pasaban luchando por un dinero que finalmente no terminaba sirviendo

para nada. Así, en películas como *El bueno, el malo y el feo* y *Por unos dólares más*, a los personajes que quedan vivos y con la fortuna se los ve en una situación similar a como habían empezado la película, sin que dé la impresión de que vaya a cambiar nada significativo de sus vidas. *Jackie Brown* parece guardar esa semejanza con el universo de Leone. Después de todo, esta película acaba por ser un relato en el que los dos personajes que sobreviven para disfrutar el dinero no hacen otra cosa que terminar en el mismo lugar que antes: uno atendiendo su negocio de fianzas, la otra viajando hacia otra parte.

Sin embargo, el western que más influye en *Jackie Brown*, según palabras del propio director, es *Río Bravo*, de Hawks. Esto lo dice en una entrevista que concedió para la edición especial en DVD de la película. Allí explica que su fascinación por este western consiste en la idea de verlo como el ejemplo máximo de lo que él denomina “hang out movies”, películas basadas sobre todo en la idea de ver a personajes hablando entre ellos. Para Tarantino este tipo de films consisten en que uno vaya amigándose con estas personas y conociéndolas en profundidad durante la película. No es una mala definición para un western como el de Hawks, en el cual se parte de una premisa tensionante (un sheriff que tiene que enfrentar a una banda numerosa y muy peligrosa de delincuentes con la ayuda de un pistolero joven e inexperto, de un alcohólico y de un viejo) para ir concentrándose progresivamente en las relaciones, pudores e historias de estos cowboys. De hecho, quizás una de las escenas más impresionantes de esa película no sea ninguno de sus tiroteos, sino el momento en el cual Hawks decide que sus personajes canten no una, sino dos canciones seguidas mientras se encuentran sentados y sin hacer otra cosa que mirarse entre ellos. Hay en ese momento una confianza enorme en que esos personajes se hayan vuelto lo suficientemente interesantes como para que a uno le resulte agradable verlos simplemente cruzarse miradas y pasarla bien.

Jackie Brown es una película que directamente, al tratar de mermar todo lo posible la tensión de cualquier acción violenta, parece querer ir al corazón de escenas de diálogos —y lo que estos expresan— y lograr que uno vea la estafa planeada por Brown como una simple excusa para poder contemplar a los personajes relacionándose entre sí. QT decía que este tipo de películas solo pueden apreciarse una vez que se las vuelve a revisitar, y que tienen la característica de ser mejores a cada nueva mirada por el sencillo hecho de que uno se acerca cada vez más a esos personajes. Respecto de eso,

agrega en esa misma entrevista una de sus declaraciones más ambiciosas: la idea de que él hace películas para ser apreciadas no en el momento de su estreno, sino sobre todo muchos años después y en futuras revisiones.

Es posible también que Tarantino haya dicho esto en una entrevista en DVD sabiendo que —para bien o para mal— *Jackie Brown* no iba a ser recibida por el público o por la crítica como sus films anteriores. No se trata de que haya sido una peor o mejor recepción, sino que lisa y llanamente se trató de una acogida mucho menos eufórica y con resultados en la taquilla muchísimo más modestos (algo que el propio QT tuvo en cuenta incluso durante el rodaje de la película). *Jackie Brown* es decididamente un film más "lento" y de una apariencia mucho menos lúdica que sus trabajos anteriores. Carece —salvo la escena del robo virtuosamente explicado desde tres puntos de vista— de los habituales saltos narrativos de Tarantino y, a diferencia de *Tiempos violentos*, está despojada de toda autoconciencia de su carácter ficcional[24]. Efectivamente, la película terminó recaudando en salas americanas ocho millones de dólares, tres millones más de lo que había costado el film, una cifra infinitamente menor que los más de cien millones que recaudó *Tiempos violentos* solo en Estados Unidos (ni hablar de posteriores reposiciones y usos publicitarios que se hicieron del film). Esto repercutió también en una venta mucho menor de su excelente banda de sonido, que consiste en una sumatoria de canciones hechas mayormente en los setenta para películas blaxploitation. Este soundtrack, si bien menos creativo en su diversidad que el de *Tiempos violentos*, tiene el mérito de rescatar una buena cantidad de temas extraordinarios que podían sonar en películas de escasos recursos y mucho menos prestigio.

La cuestión de la crítica fue otro tema. La película sorprendió a todos: a aquellos que se habían sentido entusiasmados con sus dos primeros films y se vieron defraudados con este (como Jim Hoberman o David Denby), y a otros que, como el chileno Héctor Soto o el cahierista Antoine de Baecque, se mostraron felices con lo que —consideraron— era un importantísimo paso adelante para un director cuyos dos films anteriores no les

---

24Quizás haya solo tres momentos de autoconciencia, que pasan con mucha más discreción que en el film anterior de Tarantino. Uno es la escena de Max Cherry saliendo de un cine mientras suenan los títulos de crédito finales de una película; la canción que se escucha allí es "Monte Carlo Nights", de Elliot Easton's Teaki Gods, el mismo tema que se escucha en la secuencia de créditos finales de *Jackie Brown*. El otro es una breve resurrección de Melanie a partir de la manipulación de la narración —tal como sucede con el personaje de Travolta en *Tiempos violentos*—. El tercero, aunque mucho más lateral y solo para especializados en la materia, es el chiste de QT de darle a Sid Haig —habitual compañero de películas de Pam Grier, caracterizado por hacer papeles de demente desquiciado— el rol de un juez.

habían gustado prácticamente nada (incluso De Baecque empieza su crítica sobre *Jackie Brown* diciendo que es imposible que tanto *Tiempos violentos* como *Perros de la calle* puedan resistir una segunda mirada sin que se caigan a pedazos).

En lo que sí hubo un consenso más o menos general fue en que había mucho de loable en un director que no quería construir una carrera buscando la complacencia del público, a lo que se sumó un halago casi al unísono de sus capacidades para dirigir a sus actores y sacar lo mejor de ellos. No se trataba solamente de los roles protagónicos, sino también de las pequeñas apariciones: la de un Chris Tucker mucho más contenido que lo que se ve habitualmente haciendo del malogrado Beaumont, o un Michael Keaton perfecto haciendo del agente Nicolette (personaje que, curiosamente, volvió a interpretar ese año en *Un romance peligroso*, de Sorderbergh, otra película basada en la novela de Leonard). En *Jackie Brown* Keaton mantiene una expresividad parca, reticente a mostrar sus sentimientos y verdaderas intenciones, algo que le vino perfectamente bien a un personaje enigmático que parece estar siempre bordeando la ilegalidad. Después de todo, de Nicolette sabemos que no se corrompería por dinero, pero al mismo tiempo no parece interesarle demasiado si Grier se queda con la plata o no. Además, la forma prácticamente irresponsable de matar a Ordell en la escena final —Nic no le advierte nada a su víctima, y nunca vemos que Ordell tenga intenciones de matarlo— le da al personaje una característica oscura insospechada. En todo caso, lo curioso es que esta no era la primera vez que Michael Keaton interpretaba a un personaje con estas características: en 1989 y 1992 había personificado a Batman en el díptico de Tim Burton, y este director se había encargado de darle al superhéroe —sobre todo en la extraordinaria segunda parte— una ambigüedad extrema.

En cuanto a los personajes principales, Samuel L. Jackson consolidó el prestigio actoral que había adquirido en los noventa tanto en las películas de Spike Lee como en *Tiempos violentos*. A esta altura, también se transformó en lo que Tarantino llamaba “su actor ideal”, en el sentido de que era el único que podía interpretar la cualidad musical que buscaba en sus diálogos. Gracias a su interpretación de Ordell, Samuel sería nominado al Globo de Oro. Fue notable, sin embargo, la ausencia de cualquier tipo de nominación a premios tanto para Bridget Fonda como para Robert De Niro. En ambos casos lo interesante de sus interpretaciones es que logran rozar lo autoparódico sin llegar a este lugar. En el caso de De Niro y su Louis, hay algo de cómico pero también de triste en su

forma de mostrarse en cámara, en su manera de caminar encorvada y su costumbre de curiosear todo, al tiempo que mueve su cuerpo con lentitud. En algún punto, entendió perfectamente al Louis creado por Elmore Leonard como lo que es: un convicto que sale de prisión después de muchos años, con un cuerpo cansado y una curiosidad muy fuerte por entender un mundo que es muy distinto al que había dejado unos años atrás. Louis podrá estar agotado físicamente, y el extrañamiento que le produce el mundo nuevo que se abre frente a sus ojos claramente lo vuelve un delincuente inútil, pero todavía tiene curiosidades como probar drogas nuevas, escuchar novedades sobre las armas y ver un espectáculo bailable. De ahí que quizás una de sus escenas más bellas sea aquella que lo tiene en un segundo plano, presionando cuidadosamente la perilla de un dispenser para sacar agua, mientras Ordell le habla a Max en su oficina.

De todas las actuaciones, la que más aclamaciones tuvo fue la de Robert Forster (olvidado en los Globos de Oro, pero nominado al Oscar como Mejor Actor de Reparto). Más allá de su sobriedad ejemplar, es discutible que haya tanto virtuosismo en su interpretación. Lo que hace más bien Tarantino es utilizar una expresión neutra del actor y jugar al famoso efecto Kuleshov con el montaje para que el espectador llegue a la conclusión de un sentimiento más por asociación de imágenes que por capacidad expresiva. Esto sucede, por ejemplo, con mucha transparencia en el momento en que él ve por primera vez a Brown saliendo de la cárcel o hacia el final, cuando la ve alejarse definitivamente. No hay signos de enamoramiento o melancolía en su rostro, sino que es el montaje el que crea esa ilusión. No obstante, Tarantino redescubrió en Forster a una presencia cinematográfica notable y una capacidad enorme para el ahorro gestual; es celebratorio que su nombre se haya vuelto a hacer un poco más conocido después de esta película.

En tanto, Pam Grier, que prácticamente no había tenido premios ni nominaciones en toda su carrera, se encontró de pronto con que su Jackie Brown le dio más galardones de los que había tenido en más de veinte años como actriz. Las razones no eran pocas: su actuación en la película es extremadamente convincente y digna; además, Tarantino la hace pasar por todos los sentimientos posibles. Grier es una persona asustada que trata de disimular su nerviosismo cuando la registra la policía, se pone melancólica cuando habla con Cherry del paso del tiempo, toma una pose amenazante cuando lo amenaza a Ordell con dispararle, cambia su actitud con la policía (en principio teniendo una

posición temerosa, y hablando con ellos cada vez con mayor confianza[25]), se la ve seductora en unas escenas y demasiado cansada para coqueterías en otras, nerviosa por llegar al trabajo primero, y luego saliendo libremente de la agencia de fianzas de Ordell ya sin tener que rendirle cuentas a nadie. Como es de esperar en Tarantino, también se la verá a Jackie Brown utilizando la actuación como arma. Por eso QT la toma a Grier en un plano secuencia corriendo por el centro comercial, poniéndose progresivamente en el personaje de una mujer sorprendida porque se han llevado el dinero.

Quizás este esfuerzo actoral sumado a la fascinación de Tarantino por las cualidades interpretativas de su diva sea la razón por la que el director no escondió su fastidio cuando supo que Grier, que había sido nominada al Globo de Oro como Mejor Actriz, no había tenido una nominación al Oscar. Frente a esto QT diría que no pudo haber en todo el año una actuación mejor que la de ella.

Mientras estas quejas sucedían, las palabras que más se escuchaban sobre *Jackie Brown* en la crítica calificaban a esta película como la "más madura" de Tarantino. Respecto de esto, QT diría más adelante —con esa arrogancia que no pocas veces asoma en sus entrevistas— que la razón por la que la había hecho era que quería mostrarle al público que podía hacer una película madura sin necesidad de cumplir más de cuarenta años.

Justamente, pocos meses después de *Jackie Brown* declararía que sus dos primeras películas estaban hechas para "explotarle la cabeza" a mucha gente y que esta vez simplemente quería hacer algo reposado. No obstante, en esas mismas declaraciones diría que muy posiblemente su próxima película siguiera en el tono euforizante de las dos primeras. En efecto, su comentario terminó siendo anticipatorio de lo que vendría más adelante: una obra deforme e imperfecta, llena de antihéroes, traiciones, asesinos por naturaleza y mucho kung fu.

25Ver el detalle de los cigarrillos. En el primer interrogatorio, a Jackie Brown no la dejan fumar; ya en el segundo encuentro se la ve fumando tranquilamente frente a oficiales a los que trata con mucha más familiaridad que antes.

Capítulo 4

Kill Bill: acerca de la tragedia posmoderna de la hermosa y fatal Beatrix Kiddo

1.



Lady Snowblood, inspiración ineludible de *Kill Bill*.

Según palabras de Tarantino, el proyecto de *Kill Bill* tuvo su nacimiento en una charla que sostuvo con Uma Thurman durante la época de rodaje de *Tiempos violentos*. El director y la actriz empezaron a hablar de lo mucho que le gustaban a ella las películas de venganza y de cuánto le gustaría hacer a él una historia de kung fu. La mixtura de esas dos cosas originó lo que luego sería esa épica tarantiniana. A raíz de eso, en los títulos de crédito de *Kill Bill*, se lee que la película está basada en los personajes de Q y U (letras que en un momento de la película incluso aparecen pintadas en una pared).

Las personas atentas a la filmografía de Tarantino no tardaron en darse cuenta de que esta historia de revanchas guerreras ya estaba anunciada en el diálogo de *Tiempos violentos* en el que Mia le cuenta a Vincent el programa piloto en el que participó:

Era un programa piloto de un show que se llamaba Sexy, fuerza, cinco[26]. *Sexy porque éramos sexys; fuerza porque éramos una fuerza; y cinco porque éramos uno, dos, tres, cuatro, cinco. Había una chica llamada Somerset que era la líder, había una japonesa que era una maestra del kung fu, había una chica negra que era experta en demoliciones, una francesa cuya especialidad era el sexo, y mi especialidad, que eran los cuchillos.*

Este diálogo, además de inspirar un videoclip de las Spice Girls, también parece ser la base de los personajes de *Kill Bill*. Claro está, con diferencias: en ese videoclip no se habla de la guerrera humillada por el jefe (Bill, esa suerte de versión perversa del Charlie de *Los ángeles de Charlie*) ni de su posterior revancha sangrienta.

Con este punto de partida, *Kill Bill* iba a ser un homenaje a un subgénero muy poco considerado como las películas de kung fu. Ya en *Jackie Brown* QT se había interesado en hacer una película que rescatara géneros poco considerados y marginados por la crítica más académica. Sin embargo, a diferencia de para *Jackie Brown*, para *Kill Bill* no tenía pensada a una protagonista de más de cincuenta años, sino que tenía que estar protagonizada por una mujer de treinta (de hecho, QT le regaló el guion a Thurman cuando cumplió las tres décadas) que nunca hubiera tenido nada que ver con el kung fu. Por otro lado, *Jackie Brown* no necesitaba que el resto del equipo supiera de blaxploitation; en cambio, la propuesta formal de *Kill Bill* exigía imperiosamente del conocimiento sobre estas películas de una parte del equipo técnico para que muchas de sus escenas y planos pudieran llevarse a cabo de la manera más fiel posible a las intenciones del director. Así es como una de las primeras cosas que Tarantino hizo antes de empezar el rodaje fue darle al director de fotografía un listado enorme de películas de artes marciales para que supiera qué estética iban a tener varias escenas del film. Tarantino también se aseguró de que la sangre derramada en la película obedeciera al color y la textura de las películas de kung fu de esa época. Para esto se valió de la misma estrategia que Chang Che, uno de los mayores precursores del cine de artes

26El título en inglés es *Fox, Force, Five*, algo que, por razones obvias, suena mucho mejor en inglés que en español.

marciales, quien usaba preservativos orientales llenos de sangre artificial. Esto tiró por la borda cualquier intento de recurrir a la sangre digital, algo coherente además para una película que tuvo la feliz excentricidad, en pleno siglo XXI y en una producción grande hollywoodense, de prescindir de la computadora para las peleas. En vez de eso se optó por los dobles, los acróbatas y las coreografías de Weo Yuu Ping, famoso coreógrafo de peleas que había alcanzado especial notoriedad en Estados Unidos por haber contribuido a las escenas de artes marciales de *Matrix*. Esta decisión de filmar peleas a la vieja usanza determinó también que el equipo de rodaje hiciera las más riesgosas en Beijing, donde no hay sindicatos fuertes y los actores pueden estar expuestos a escenas que impliquen riesgos físicos sin problemas. Beijing fue otro acierto de producción enorme por los bajos costos que implicaba filmar allí, razón por la cual la saga *Kill Bill* terminó costando 55 millones de dólares, una suma increíblemente baja si tenemos en cuenta la cantidad de locaciones que tiene la película (algunas de las cuales, en el colmo del homenaje cinéfilo, están filmadas en viejos estudios de los Shaw Brothers, la legendaria productora hongkonesa), las estrellas que actúan en ella, e incluso todo el trabajo de filmación.

En el elenco estaban prácticamente todos los actores que QT quería tener antes de empezar a rodar. Tanto Michael Madsen como Vivica Fox habían sido las primeras opciones para representar a sus personajes. A la capomafia de Japón O-Ren Ishii QT tenía pensado que la representara alguna actriz japonesa; sin embargo, quedó impresionado con la interpretación de Lucy Liu en *Shanghai Kid* y terminó llamándola a ella. Esto provocó que el guion cambiara y ese personaje pasara de ser japonesa a ser una mezcla nipona, china y norteamericana. Mientras tanto, Julie Dreyfus se ponía en la piel de la mafiosa Sophie Fatale quien, en un ensayo pre hanslandiano en *Bastardos sin gloria*, hace un personaje que habla con fluidez tres idiomas que esta actriz efectivamente domina: el inglés, el japonés y el francés. Pero Tarantino necesitaba otra cosa más: tres actores que representaran a tres países diferentes en los que se haya explotado el cine kung fu. Así es como llamó a Sonny Chiba para el kung fu japonés, y a Gordon Liu para el chino. Chiba había sido siempre uno de los ídolos de Tarantino (como se señaló en el primer capítulo, lo menciona ya en el guion de *Escape salvaje*); se había hecho famoso por la película *Street Fighter* y se caracterizaba por presentar unas artes marciales rudas, alejadas de cualquier mostración de acrobacias. Por otro lado, que Tarantino le haya dado el papel de Hattori Hanzo encajaba hasta con un aspecto

biográfico del actor: en la vida real, Sonny Chiba hace katanas. Gordon Liu (que en *Kill Bill* hace dos papeles: es el jefe de los Crazy 88 y el maestro Pai Mei) era un referente de las artes marciales de los setenta y ochenta en la productora de los Shaw Brothers, famoso sobre todo por haber protagonizado la saga de *Las 36 cámaras de la muerte de Shaolin*.

El lado norteamericano del kung fu iba a estar representado en la figura de Bill. Para este papel, Tarantino tuvo en planes a diferentes actores que por diversas razones terminaron rechazándolo. Kurt Russell, Jack Nicholson, Burt Reynolds y Mickey Rourke directamente consideraron el rol poco interesante. Kevin Costner quiso el papel, pero luego desistió porque quería dedicarse a dirigir y protagonizar *Pacto de justicia*. Ante tantas negativas, QT terminó recurriendo a Warren Beatty; se reunió con él y empezó a describirle el papel diciéndole que tenía que hacer tal o cual escena como si fuese David Carradine. El nombre de este actor surgió tantas veces que Beatty, aparentemente fastidiado, le dijo: "¿Y por qué no llamás a David Carradine para que haga esto?". Este consejo dio pie para la elección de este actor para el rol de Bill. No hace falta pensar mucho para concluir que ese intérprete finalmente era el más lógico de todos. Carradine no solo sabía de artes marciales sino que había protagonizado la serie *Kung fu* que, dicho sea de paso, estaba en un principio destinada a Bruce Lee.

El rodaje fue especialmente trabajoso y extenso. Empezó con el pie izquierdo, ya que tuvo que atrasarse porque Thurman quedó embarazada pocas semanas antes de que se planeara su inicio. Cuando comenzó, Tarantino se encontraba en el territorio de una película de acción, género que no había manejado nunca hasta ese momento, lo que hizo que las primeras semanas de rodaje estuvieran signadas por sus dudas y repeticiones permanentes. Los riesgos físicos dieron también como resultado varios heridos en el rodaje, entre los que se encontraban no solamente los dobles de riesgo y grupos de luchadores, sino también Uma Thurman (quien trató de participar en la mayor parte de las escenas de pelea) y Daryl Hannah. Hasta el propio Tarantino recibió accidentalmente un golpe fuerte en la cabeza por parte de Chiaki Kuriyama (Gogo, la guardaespaldas adolescente psicópata de O-Ren Ishii) cuando estaban grabando la escena en la que la chica lanza su bola con la cadena. A esto se sumaron las exigencias técnicas: una de las más famosas fue el plano secuencia de la película que demandó seis horas de ensayo y

diecisiete retomas y que —supuestamente— terminó derivando en un desmayo del operador de la steadicam porque estaba exhausto.

Luego de un esfuerzo hercúleo para poner en escena 220 páginas de un guion en una filmación extensísima, vendrían dos decisiones de producción que en conjunto harían la mayor mutilación que sufrió una obra de Tarantino hasta ahora. Con la posproducción ya terminada, un tráiler ya establecido y hasta una primera exhibición en el Festival de Cannes, los hermanos Weinstein se dieron cuenta de que la megalomanía tarantiniana había creado una película de más de cuatro horas; así fue como acordaron junto con el propio Tarantino que *Kill Bill* debía ser cortada en dos para asegurarse un éxito comercial. Puede que esta división sea brutal, y está más que claro —por las declaraciones posteriores de Tarantino— que él hubiera preferido nunca haberla hecho; pero hay que tener en cuenta que esta forma de estrenar la épica tenía su lógica y estaba basada en miedos muy genuinos.

QT venía de filmar *Jackie Brown*, que claramente no había sido un éxito impresionante a nivel de taquilla. Desde esa película habían pasado cuatro años sin que estrenara nada, y ahora estaba presentando una obra llena de guiños a films de kung fu que desde ningún punto de vista formaban parte de la cultura popular americana. Una duración de cuatro horas podía intimidar fácilmente al espectador, a lo que se sumaba que con ese metraje los cines podían pasarlo pocas veces (lo que afectaba la cantidad de ventas de entradas). Comercialmente hablando, hacer dos volúmenes pareció la salida más sensata: eran pocos los costos que se sumaban (el más alto fue tener que pagarles dos veces el sueldo a varios actores, ya que ahora estaban en dos películas estrenadas en dos años diferentes) y muchos los réditos que podían aparecer por esta decisión.

Sin embargo, después surgió un segundo problema: cuando QT presentó la primera parte de *Kill Bill* (ya definida como volumen 1), el ente de calificación americano (MPPA) calificó la película como NC-17, algo que en ese país resulta veneno para la taquilla[27]. Ante esto, Tarantino tuvo que hacerle unos cambios más: sacar la mutilación al personaje de Sophie Fatale y —lo peor de todo— virar al blanco y negro la pelea de la protagonista con los Crazy 88, lo que arruinó una de las secuencias más bellas y

27En Estados Unidos, esta calificación implica que la película no se compre en las grandes salas. Esto causa un fracaso casi asegurado de cualquier producción promedio de Hollywood (solo un film independiente podría resistir tal calificación); de ahí que normalmente, cuando aparece un NC-17, los realizadores traten de cortarle escenas para que termine calificándose como R.

visualmente elaboradas de toda la película. Que la MPPA haya decidido bajarla de NC-17 a R por este viraje al blanco y negro habla a las claras del carácter obtuso de esa organización (en esto se ahonda un poco más en la tercera parte del capítulo). Muchos objetaron que QT haya accedido a hacer algo así, pero eso es más que nada porque olvidaron que al fin y al cabo, además de artista, Tarantino es alguien con una responsabilidad comercial, y que sobre todo había hecho una película mastodóntica que le había llevado demasiado tiempo concretar y que tenía que estrenar de alguna manera. El mastodonte, mutilado, dividido, con escenas viradas al blanco y negro, terminó saliendo.

2.



Beatrix Kiddo mirando espadas Hattori Hanzo en *Kill Bill vol. 1*.

Kill Bill empieza con una imagen en blanco y negro de Uma Thurman recibiendo un disparo. Siguiendo la misma lógica cromática, los títulos de presentación de la película empiezan con una imagen de Thurman vestida de novia adentro de un sarcófago. Pasado esto, *Kill Bill* continúa en colores en una soleada California, frente a una casa colorida que parece salida de una maqueta; allí termina desarrollándose la primera pelea de la película. La diferencia estética establecida en estos primeros minutos (de la calma trágica del blanco y negro de los títulos de crédito a la violencia bestial y colorida de lo que viene después) parece ser toda una toma de posición de una película que va a optar por cambiar abruptamente de un estilo al otro y por mezclar cuanto género se le pueda cruzar a uno. En *Kill Bill* hay western, spaghetti western, kung fu refinado y burdo,

wuxia-pian, film noir, animé, escenas líricas y bruscas, paródicas y sentidas. Y cuando digo que hay todo eso no me limito simplemente a la cita. De eso sí es evidente que hay en un nivel desaforado, incluso para los parámetros de un citador compulsivo como Tarantino. En *Kill Bill* hay referencias (de las literales a las laterales) a *Más corazón que odio*, *Patrick*, *60 segundos* ("la versión de los setenta, no la mierda de Angelina Jolie", dirían unos años más adelante las chicas de *A prueba de muerte*), *Game of Dead*, *Érase una vez en el Oeste*, *Samurai Fiction*, *Shogun Assassin*, *La muerte anda a caballo*, el director de animación Bill Plympton (recuérdese el apellido falso que tenía Beatrix Kiddo), a la serie *El avispón verde* (más que nada el personaje de Kato, interpretado en su momento por Bruce Lee), *Lady Snowblood*, Pai Mei (personaje de decenas de películas de kung fu de los setenta y ochenta); a *1984* de George Orwell (la habitación 101 en la que entra Beatrix Kiddo), el director Budd Boetticher (Budd, el hermano de Bill, se llama así por el realizador; al mismo tiempo, en un acto de doble cita, *Billy Budd, marinero* es la última novela de Herman Melville), las pantallas divididas de Brian De Palma, *Goke*, *Body Snatcher from Hell*, *Sanjuro*, *El gran jefe*, *La masacre de Texas*, *Navajo Joe*, *El mercenario*, *Círculo de hierro*, *Django Kill!*, *Domingo negro*, *Superman*, *El ciudadano*, y hasta las propias películas anteriores de Tarantino. Algunas de estas citas fueron compiladas en *Everything Is a Remix*, un llamativo video de Youtube que se hizo particularmente popular hace unos años.

La mezcla entre televisión, historieta, film noir, literatura es algo que aparece en QT desde *Perros de la calle*. Pero en *Kill Bill* sí puede decirse que es la primera vez que adapta el ritmo y la estética de la película dependiendo del género que esté citando. Tomando como marco de referencia su propio hedonismo y la anarquía de su gusto, Tarantino pone en pantalla diferentes estilos —cambiados no pocas veces abruptamente — que terminan dando como resultado una obra multirreferencial y multiestilística que narra la historia de una heroína —con características muy clásicas en su camino del héroe, como iremos viendo—, una obra que puede encontrar su molde tanto en el acelerado territorio del cine de acción como en el más lírico wuxia pian o en el mucho más calmado y melancólico western. Uno de los ejemplos más fuertes y representativos de esto se da cuando la protagonista vence al grupo de los Crazy 88 y se dispone a batirse a duelo con O-Ren Ishii. Allí vemos a una Uma Thurman —que viene de matar a decenas de personas con su espada Hattory Hanzo— abriendo una puerta corrediza y adentrándose en un territorio completamente diferente, más perteneciente a un paisaje

lírico de un wuxia pian en el que no hay lugar para ninguno de esos gritos agónicos que se escuchaban antes.

Sin embargo, este tipo de lógica de cambios estéticos drásticos se ve más bruscamente en el episodio del entrenamiento con Pai Mei, escena en la que se homenajea a las películas de kung fu de bajo presupuesto de los setenta. QT filma esta escena con una fotografía deliberadamente granulada y utilizando zooms desprolijos. La jugada es muy arriesgada: no se trata de una simple cita de las películas de kung fu de bajo presupuesto, sino de una película que se adapta formalmente a ellas, copiando sus desprolijidades, emulando sus diálogos extravagantes y tomándose esa estética tan en serio como cualquier otra.

Claro que este tipo de cuestiones no fueron del agrado de todos, algo que se notó cuando Tarantino pasó de la tierra del kung fu y el cine de acción del primer volumen a un evidente terreno de western (en su variante spaghetti y en su estética clásica) en el segundo. Esto desaceleró por completo el ritmo que venía dándose al principio. Lo que en el primer volumen empieza como una película con acción termina hacia el final con códigos en los que las peleas se vuelven especialmente breves, más similares a un duelo de pistolas que a uno clásico de espadachines (el ejemplo más claro de esto es, obviamente, el enfrentamiento final con Bill, que dura poco más que un duelo de pistolas promedio en un western[28]).

Desde el principio del segundo volumen, esta idea de que uno se encuentra ahora en otro territorio mucho menos acelerado se hace muy consciente cuando Tarantino nos ubica en El Paso, México, y nos frustra cualquier mostración de la violencia. Primero que nada, deja la masacre de la iglesia totalmente fuera de campo, y se limita solo a mostrar la entrada de los asesinos a la capilla, y a que escuchemos balazos y el grito de "¡No, Bill!" por parte de Beatrix. Después nos lleva a Bill advirtiéndole a su hermano Budd que ella está viniendo, a lo que él responde que, si quiere venir, puede buscarlo en el bar en el que trabaja. Sin embargo, Tarantino lleva allí el drama de la película y nada pasa. No solo no sucede ninguna pelea entre Budd y Kiddo sino que además vemos cómo lo humillan a él, quien se ve incapacitado de accionar. Finalmente, lo vemos

28Ese duelo de western es muy explícito en la película: ver lo que están pasando en televisión en la casa de Bill mientras Kiddo mira la espada Hattori Hanzo poco antes de que Bill le dispare el dardo de la verdad.

entrar al hermano de Bill a la casa rodante, vemos a Beatrix escondida debajo del lugar, dispuesta a atacar con la espada, y cuando cruza la puerta recibe un disparo de escopeta con balas de sal, lo que la deja destrozada en el suelo. No fue poco el asombro para muchos espectadores cuando vieron semejante decisión en el volumen 2. El volumen 1 empieza de buenas a primeras con una pelea brutal entre Thurman y Vivica Fox, que deja al espectador shockeado y al mismo tiempo metido en una montaña rusa de violencia amoral y rabiosamente divertida; para muchos era lógico esperar del segundo volumen los mismos niveles de aceleración rabiosa que habían visto el año anterior. No por nada lo que más suele gustar de este segundo film es la pelea que sostienen Daryl Hannah y Uma Thurman, la cual recuerda el espíritu bestial del primero.

Sin embargo, cuando pueden verse los dos volúmenes juntos (ejercicio que puede hacerse sencillamente contando con los DVD de la película y con bastante tiempo libre), uno puede darse cuenta de que, si bien el cambio de tono del volumen 1 al 2 sigue siendo brusco, hay varias indicaciones de sus razones. En primer lugar, ya en la última pelea que Kiddo tiene con O-Ren Ishii —una mucho más lenta que la que había pasado inmediatamente—, QT nos anticipa que la aceleración que veníamos viendo va a mermar. También hay una cuestión dramática que se relaciona con el cambio de ritmo entre las dos partes: en el volumen 2 vemos menos una guerrera invencible que una persona que poco a poco va sorteando dificultades y tiene que empezar a hacer un ejercicio retrospectivo. Si en el volumen 1 Kiddo asesinaba a decenas de personas, en el segundo solo mata a uno (Bill). Si en el primer volumen la asesina no tenía nombre (lo que le daba un aura de invulnerabilidad, tal como pasa con los héroes anónimos de Sergio Leone), el segundo la encuentra ya con una identidad. Y, si en el primer volumen la novia era pura venganza supuestamente justificada, el segundo empieza a relativizar estas cuestiones, sobre todo en lo relacionado con su historia pasada con Bill y su naturaleza asesina.

Por supuesto que nada de esto quita que esa calma repentina pueda resultar brusca. Sin embargo, es esa misma característica deforme de pasaje brutal la que a mi entender le agrega valor a una película que se arriesga a romper con una narración armónica para ir por caminos mucho más experimentales. Por eso también, cuando se ve la película completa y empiezan a apreciarse estas fisuras, esa pelea con Daryl Hannah del segundo volumen suena como un insert perezoso no porque la lucha esté necesariamente mal

filmada, sino porque al parecerse tanto a la del principio, con Vivica Fox (está la misma idea de establecer una pelea sumamente física en una casa pequeña y valiéndose de objetos cotidianos), QT decide abandonar esa estimulante propuesta de una película dueña de una heterogeneidad formal extrema. De ahí también que, vista en su totalidad y si uno está dispuesto a entrar en ese mundo formalmente impredecible, no se pueda sino celebrar como una osadía artística extraordinaria que el último combate sea tan breve e intimista, una jugada que parece romper por completo el contrato que QT había establecido con el espectador en el volumen 1.

Pero, yendo a lo narrativo y a las características psicológicas de los personajes, *Kill Bill* también es extraña, o por lo menos mucho menos convencional de lo que puede llegar a pensarse. Dicho de un modo muy sencillo y simplificado (tanto que uno hasta podría llegar a decir que es directamente falso), *Kill Bill* es la historia de una mujer que se venga de unas personas que en algún momento le provocaron un mal horrible. Son cinco en total (o seis, si se cuenta a la mafiosa Sophie Fatale), que están debidamente anotados en una libreta, a los que esta mujer va tachando en la medida en que los va matando. Hablar de una película de revancha es trillado a más no poder. Y la estructura de una mujer que fue humillada y dejada por muerta, y que después cobró la deuda a sus victimarios, es algo que se vio en cualquier película de géneros como los de violación y venganza. Pero, primera sorpresa, *Kill Bill* construye a partir de esto una película épica de más de cuatro horas; o sea, le da a una trama así un metraje más propio de un biopic al estilo *Lawrence de Arabia* o demás películas con aires de importancia. Y, segunda sorpresa, hace algo aún más extraño: no muestra el momento en que la protagonista es salvajemente humillada sino por flashes cortos, presentados o en blanco y negro o por una animación que imita el estilo del manga japonés. Esta última decisión es particularmente rara para un cineasta que declararía años después que una idea de catarsis está proporcionalmente relacionada con los castigos que se vea que recibe el personaje, o sea que para que la catarsis de venganza sea fuerte tiene que haber una dimensión total de la gravedad de lo que le hicieron a ella.

Es altamente probable que la idea de concentrarse en su revancha y no poner un prólogo extenso en el que vemos el daño esté relacionada con que QT no quiere hacer ver a Beatrix como una mujer moralmente por encima de sus rivales. Me explicaré mejor. Un film con ciertos puntos en contacto con *Kill Bill* es *Escupiré sobre tu tumba*, película de

explotación que es directamente imposible que QT no haya visto alguna vez. Allí una mujer es violada en reiteradas ocasiones por un grupo de chicos y después del hecho quiere cobrarse el daño matando de manera serial a todos y cada uno de los violadores. En esa película de poco más de 80 minutos hay media hora dedicada pura y exclusivamente a mostrar cómo torturan a la chica. Semejante mostración de tal atrocidad hace que todas las acciones posteriores de ella estén justificadas desde un punto de vista no legal o social, sino psicológico (quién podría juzgar las acciones de venganza feroz de una persona que recibió semejante shock). Como si esto fuese poco, las violaciones reiteradas a la chica provocan que a uno como espectador —por más ideología contraria a la justicia por mano propia que tenga— le sea imposible no sentir el deseo de que ella se cobre revancha.

En *Kill Bill*, en cambio, las cuatro horas están prácticamente dedicadas a ella en su venganza. Si hay un deseo del espectador es más por ver combates cuerpo a cuerpo que por un sentido real de la catarsis que puede proveer una represalia. Pero hay otra cosa: con el correr de la película nos vamos dando cuenta de que la novia no está buscando una venganza propiamente dicha, llena de odio y furia, sino satisfacción en un sentido casi ritual: una necesidad de la guerrera de devolverles el golpe a quienes se lo dieron no por rencor, sino por la lógica de lo que la propia película califica —en una obvia alusión al guion de QT— como una "asesina por naturaleza".

Beatrix Kiddo se presenta en su primera pelea con Vernita Green (Vivica Fox) no solo como gran luchadora, sino además como dueña de códigos guerreros. La prueba está en que en su primer combate Thurman (que guarda un cuchillo) llega a la casa de Green y lo primero que hace es golpearla con los puños; sabe que Vernita va a estar desarmada ya que es una madre en su vida cotidiana. Solo cuando Green la ataca con un cuchillo, Kiddo decide sacar su arma blanca y atacarla con ella. Sus códigos se ven mejor aun cuando Beatrix decide dejar de pelear ni bien llega la hija de Vernita. Del mismo modo, los pocos códigos que tiene su contrincante se ven tanto en el hecho de que decide atacar con un cuchillo cuando la otra lo está haciendo con sus puños como también en el

hecho de que Green decida atacarla a traición con una pistola escondida en una caja de cereales (a la que QT, a modo de chiste, le pone de marca Kaboom)[29].

Lo que viene después del asesinato es una lucha que tiene mucho de mitológica con un personaje que parece ser una guerrera legendaria en un mundo posmoderno. Como si QT se propusiera contar una historia rabiosamente atávica del camino del héroe en medio de una iconografía pop.

Beatrix Kiddo tendrá un recorrido muy propio de los mitos más antiguos. Primero que nada, pelea en un espacio de fantasía que construye sus propias reglas con sus propios tiempos y elementos mágicos. Si los héroes tienen encuentros con oráculos que les dicen lo que les va a pasar, Beatrix tiene que ser sometida a un interrogatorio después de que le inyectan un suero llamado "la verdad indisputable". Por otro lado, el espacio en el que se desarrolla *Kill Bill* también es completamente de fantasía y tiene cuestiones totalmente ilógicas. El mundo de *Kill Bill* cuenta con policías, pero esto no impide que Kiddo pueda andar tranquilamente matando gente a su alrededor y llevando una espada en el avión. Por otro lado, parece perdido en el tiempo: en el mismo planeta donde hay una California del siglo XXI, hay una China que parece abandonada en la antigüedad; en un planeta donde existen pistolas y rifles, hay una mafia japonesa que usa espadas como armas principales mientras sus guerreros cubren sus rostros con máscaras de Sato. Además, el mundo en el que habita Beatrix Kiddo puede tener a personajes como Pai Mei, del que nos enteramos que es mortal porque puede morir por envenenamiento aunque, por lo que se presume de la historia que Bill le cuenta a Kiddo en la fogata, debe tener varios siglos.

29Si uno observa *Kill Bill*, va a notar que hay una cuestión de códigos referentes a las armas. Beatrix siempre trata de atacar con el arma que tiene el otro, y la mayor vileza de sus contrincantes se mide en parte por cómo deciden atacar. Lucy Liu se bate a duelo armada de una espada como lo hace su rival. Un personaje mucho más vil como Budd ataca a la novia con una escopeta. Bill le permite a Kiddo pelear en duelo de espadas, pero es verdad que cuando ella entra a la casa lo hace armada tanto de una pistola como de su Hattori Hanzo sabiendo del carácter traicionero de Bill (que puede verse, por ejemplo, en una escena eliminada en la que Carradine pelea con Michael J. White y lo mata a traición). Elle Driver, que es un personaje impulsivo, psicótico y contradictorio, tiene códigos guerreros pero su furia parece poder más que ellos: primero quiere matar a Beatrix aplicándole un veneno mientras ella está en coma, pero admite —después de recibir un llamado de Bill— que eso es algo de baja calaña; por otro lado le pide a Budd que mate a Beatrix Kiddo de la manera más sufriente posible, pero después se lamenta porque "la mejor guerrera que haya conocido" ha muerto a manos de una persona tan desagradable como Budd, de ahí que decida vengar a Kiddo matando a Budd con una serpiente —una mamba negra, justamente el nombre guerrero que tenía Kiddo—. Sin embargo, este código guerrero no le impidió antes matar a Pai Mei a traición envenenando su comida —algo de lo que encima ella se vanagloria—.

En medio de este contexto —un dechado de libertad creativa—, Kiddo tendrá un llamado del héroe (su sentido del deber de cobrarse revancha), un descenso a los infiernos (literal: cuando la entierran viva, mitológico: cuando decide convertirse en Arlene Plympton yendo contra su naturaleza tal como lo haría, por ejemplo, un Hércules que vive en la isla de Lesbos) y un maestro que en algún momento, como suele suceder, morirá (obviamente, Pai Mei).

Si uno se fija bien incluso en el recorrido narrativo que hace Kiddo, notará que hay varios puntos de contacto entre ella y el héroe mitológico Aquiles. Los dos son guerreros que deciden retirarse pero a los que un espíritu de revancha los obliga (aunque este verbo es dudoso, como veremos en *Kill Bill*) a salir a matar. Los dos pueden combatir a una cantidad impresionante de personas (Aquiles puede vencer ejércitos enteros, Kiddo puede contra los Crazy 88), y así como Aquiles pelea con la armadura más sofisticada jamás hecha por los dioses, Kiddo pelea con la mejor espada hecha por el legendario Hattori Hanzo (el mejor creador de espadas de la historia). Por último, si uno como lector de *La Ilíada* sabe que Aquiles está destinado a vencer lo que se le ponga adelante, la estructura dramática del primer volumen de *Kill Bill* (recuérdese que, después de que Kiddo vence a Vernita, QT nos muestra en un flashback cómo va a vencer a O-Ren Ishii) nos hace saber de antemano que ella va a destrozar todo lo que se le ponga adelante: desde un maestro mafioso del kung fu hasta una adolescente demente y decenas de guerreros con espadas.

Hay un último punto en común que tiene que ver con que, antes de matar a su enemigo principal, tanto Aquiles como Kiddo reciben su declaración de que ellos también son personas condenadas. Antes de que Aquiles venza a Héctor en *La Ilíada*, este último le dice a su enemigo que también es un juguete del destino y que no pasará mucho tiempo hasta que siga su mismo camino. Antes de que Beatrix combata a su último objetivo, que es Bill, recibe un discurso por parte de él que la pone a ella en un lugar similar de personaje trágico. Bill, suerte de sabio malvado (se hace hasta consciente de la estructura de la película cuando dice: “Antes de que esta historia de sangrienta revancha llegue al final”, poco antes de que empiece el último enfrentamiento), suelta una verdad para asegurarse acaso de que, si muere, Kiddo reconozca su naturaleza:

Bill: Como sabes, me gustan mucho las historietas, especialmente las que conciernen a superhéroes; encuentro la mitología que rodea a los superhéroes fascinante. Tomemos

por ejemplo a mi preferido: Superman. No es un gran cómic, no está particularmente bien dibujado, pero la mitología no solo es gigante, es única. (…) *Una constante en el mundo de los superhéroes es que está el superhéroe y está el álter ego. Batman en realidad es Bruce Wayne, el Hombre Araña es Peter Parker. Cuando el personaje despierta en las mañanas, es Peter Parker. Se tiene que poner un disfraz para volverse el Hombre Araña. Y es en esa característica en la que Superman se diferencia del resto. Superman no se convertía en Superman, Superman nació como Superman. Cuando Superman se despierta todas las mañanas, es Superman. Su álter ego es Clark Kent. El traje con la S roja y grande es el traje que estaba en la cobija en la que los Kent lo encontraron. Esa es su ropa. Lo que Kent usa, los lentes, el traje de ejecutivo, ese es su disfraz. Ese es el disfraz que Superman utiliza para encajar con nosotros. Clark Kent es como Superman nos ve. ¿Y cómo es Clark Kent? Es cobarde, es inseguro… Clark Kent es la crítica de Superman para el mundo entero. ¿Algo así como Beatrix Kiddo y la señora Plympton?*

Beatrix: Así que… el punto emerge.

Bill: Tú hubieras usado el disfraz de Arlene Plympton, pero tú naciste como Beatrix Kiddo, y cada mañana cuando te despiertes seguirás siendo Beatrix Kiddo (…).

Beatrix: ¿Estás diciendo que soy una heroína?

Bill: Te llamo una asesina, una asesina por naturaleza. Siempre lo has sido, siempre lo serás. Viviendo en El Paso, trabajando en una tienda de discos usados, yendo a ver películas con Tommy, recortando cupones. Esa eres tú intentando disfrazarte de abeja trabajadora. Esa eres tú intentando encajar en la colmena. Pero no eres una abeja trabajadora, eres una abeja asesina renegada. Y no importa cuánto puedas comer, qué tan grande se te pueda poner el culo, nada en el mundo te va a cambiar. Primera pregunta: ¿en realidad creías que tu vida en El Paso iba a funcionar?

Beatrix: ¡No! Pero tendría a B.B.

Bill: No me malinterpretes, creo que hubieras sido una gran madre, pero eres una asesina. Toda esa gente que mataste para llegar a mí… Se sintió muy bien, ¿verdad?

Beatrix: Sí.

Bill: ¿Cada uno de ellos?

Beatrix: Sí.

Si bien la confesión que Bill saca a la fuerza de Beatrix es cruel y no exenta de cinismo (él es tan asesino como ella, lo que no le impidió criar a B.B.), no por esto deja de ser

verdad. Si hay algo que la película va develando es que Beatrix Kiddo va dejando con cada víctima suya una posible vengadora que podría acecharla a futuro. Matar a Vernita Green implica saber que en unos años su hija pequeña, testigo del asesinato, podría crecer para vengarse; la muerte de O-Ren Ishii deja también la posibilidad de que en un futuro Sophie Fatale (a quien Beatrix no mata, sino que mutila) se cobre revancha valiéndose de todas sus conexiones mafiosas; Elle Drive, por otro lado, no muere, sino que es dejada ciega (lo que en el mundo del cine de samuráis no es un impedimento para pelear, ver sino el caso de Zatoichi); y —como veremos más adelante— nada nos asegura que B.B., la hija de Kiddo, no termine vengando la muerte de su padre.

Es como si Beatrix, consciente o inconscientemente, creara potenciales enemigos nuevos con cada rival que mata, activando así un círculo de violencia que—uno presume— ella en el fondo busca para poder seguir asesinando gente y haciendo lo que mejor sabe hacer. Algo similar es lo que pasa con Hattori Hanzo, quien dice rechazar las espadas como instrumentos de muerte pero al mismo tiempo sigue conservando su colección personal en el ático; o incluso con Vernita Green, quien pese a supuestamente haberse retirado del negocio sigue entrenando todos los días como una asesina. En algún punto ni Hanzo, ni Kiddo, ni Green pueden admitir que hay algo que les fascina de ese contacto con la muerte, una oscuridad que es parte de ellos no importa cuánto quieran renegar de ella.

Para reforzar la característica monstruosa de Beatrix, este es un personaje que tiene muchas más conexiones con sus víctimas de las que está dispuesto a admitir. Con Vernita Green comparte que ambas tienen una hija de la misma edad. Con Lucy Liu comparte un mismo pasado violento y el mismo amor por el código samurái. Con Elle, Beatrix comparte a Bill como amante. Y con el propio Bill comparte a la pequeña B.B.

¿Y qué es lo que tiene en común con Budd? Justamente El Paso, México, el lugar donde vive Budd y donde Beatrix hubiera vivido de haberse casado con el dueño de la tienda de discos para criar a su hija. Cuando Bill le dice que de haberse casado con Tommy estaría siendo una mujer con culo gordo que recorta cupones mientras por dentro esconde una fiera, parece estar describiendo, acaso sin saberlo, el estado en el que se encontraba su hermano: retirado de la vida de asesino, gordo y sin práctica, y sin embargo conservando todavía su habilidad. La película nunca va a develar cuál es la verdadera causa por la que él está peleado con su hermano Bill; lo que sí va a saberse es

que Budd es alguien maltratado en su trabajo, humillado por personas que no tienen la menor idea de qué hacía, hace apenas unos años atrás, un ex asesino al que en un momento, en medio de un contexto de cine de western, se le ordena que se saque el sombrero de cowboy (humillación grande si las hay). De hecho, la pasividad con la que Budd se comporta en su trabajo tiene mucho de patético, pero es evidente que no es porque se trata de un hombre pacífico, totalmente arrepentido de su pasado criminal (no va a tener ningún problema en enterrar viva a Beatrix y aún conserva el sable Hattori Hanzo que le regaló su hermano Bill); más bien parece que su actitud de sumisión tiene que ver con la condición de un hombre derrotado, que conserva claramente su naturaleza asesina (lo que le permite presentir que Kiddo está por atacarlo y ser ni más ni menos el personaje que más cerca está de vencerla), pero que no puede ejercerla por razones que la película nunca aclara[30].

Budd es el reflejo más terrible de Kiddo porque es la otra opción posible a su vida de no haber sido encontrada nunca por Bill. De este modo, el personaje tiene las opciones de ser o bien una asesina que persigue y es perseguida por la violencia, o bien una mujer patética, destrozada por dentro en su imposibilidad de ser algo que no puede ser. Es, de nuevo, algo muy común con muchos guerreros míticos a los que retirarse y renegar de lo que son solo puede volverlos patéticos e incapaces de hacer cualquier otra cosa[31].

Hay algo además que Bill le muestra a Beatrix —voluntaria o involuntariamente—en su último encuentro: que su hija es una potencial amenaza para ella. Todo el encuentro entre Kiddo y su hija tiene mucho de posible profecía oscura. En primer lugar, ella llega a Bill gracias a un encuentro que Kiddo tiene con quien fue el padrastro de Bill (lo que señala una idea de condena de un padre a un hijo[32]). Yendo allí con el auto, camina por un pasillo (en los estudios mitológicos se llamaría rito del pasaje, un espacio por el que el héroe de una mitología camina antes de llegar a una revelación) y va hacia la habitación 101 (en *1984*, de George Orwell, la habitación 101 era la que encerraba

30Por otro lado, claramente hay algo terriblemente desagradable en su pasado que está hasta en su círculo de asesinos. No solo Elle se refiere a él de forma despectiva, sino que además Budd es el único guerrero al que Beatrix no quiere ni dirigirle la palabra.

31Pienso ahora también que hay otra muestra menos dura que la de Budd: Hattori Hanzo, el hacedor de espadas que, retirado del negocio, solo puede dedicarse a hacer un sushi horrible y a gritarse con su empleado, y solo puede cobrar una dignidad genuina cuando vuelve a lo que sabe, que es hacer espadas (aun cuando, paradójicamente, sea totalmente consciente del mal que está haciendo).

32Bill no es muy diferente de su padrastro en lo que al cuidado de un hijo refiere: después de todo, fue capaz de querer matar Beatrix por despecho, aun sabiendo que el bebé que llevaba en el vientre era de él.

nuestros peores miedos). Cuando la ve a B.B. por primera vez, lo primero que hace su hija es jugar a que la va a matar con una pistola de juguete.

Lo que sigue después aporta aún más a la posibilidad de la hija como futura victimaria de su madre. Bill le cuenta a Beatrix la historia de B.B. y su pececito dorado Emilio, y le revela —de una manera absolutamente cotidiana, como si eso fuese lo más normal del mundo— que la nena en un juego supuestamente inocente sacó al pececito de la pecera y vio cómo aleteaba agonizante en la alfombra. Bill le dice a Beatrix que en ese momento la hija de ellos reconoció la diferencia entre la vida y la muerte —el pescado aleteando en la alfombra, el pescado dejando de aletear en ella—, algo que B.B. (a quien luego ni la veremos llorar por la muerte de su padre) admitirá orgullosa y fría. Por supuesto se me podrá rebatir que esto podría hacer de B.B. una persona especialmente fría, acaso incluso una psicópata que heredó la violencia de sus padres, pero no algo tan fuerte como una matricida, porque ella manifiesta tener mucho cariño por su madre. Este afecto es cierto, pero en *Kill Bill* tener cariño, incluso amar a alguien, no impide que esta persona se transforme en un enemigo a quien debe matarse. De hecho, Beatrix mata a Bill pese a estar genuinamente enamorada de él, y Bill, antes de la masacre de la iglesia, es tan sincero cuando le dice a Beatrix que es la novia más hermosa que ha visto como cuando expresa su furia al enviar a todo el equipo a asesinarla estando embarazada.

La razón que los lleva a asesinar incluso a quien aman tiene que ver a primera vista con un supuesto sentido de la venganza. Bill supuestamente comete esa masacre porque Beatrix lo engañó haciéndose pasar por muerta y huyendo con su bebé (por lo que uno se pregunta además por qué Bill no esperó a que ella tuviera a su criatura para matarla, para no poner en riesgo la vida de su hija), y Beatrix lo hace en contestación a ese daño horrible que Bill le ocasionó. Y sin embargo vemos que en verdad ninguno de los dos tiene un odio genuino hacia el otro —sentimiento que conlleva necesariamente un espíritu de venganza—, y que incluso son conscientes de que dañarse mutuamente les provoca dolor. Tanto es así que en el inicio de la película, antes de que Bill le dispare a Beatrix, le dice que su acto no es sádico sino que es “masoquista en el mayor de los niveles”. La idea de eliminar a la mujer que ama como un acto que es, al mismo tiempo, de autocastigo y placer parece la definición exacta de una sensación contradictoria que

encuentra placer en algo que termina trayendo dolor. Son sensaciones contrapuestas en las que la naturaleza asesina termina ganándole a un sentimiento amoroso[33].

Quizás la síntesis de la esencia de *Kill Bill* la diga Budd cuando afirma que Beatrix Kiddo "merece su venganza, y nosotros merecemos morir", y después agrega "pero, por otro lado, ella merece morir también". *Kill Bill* es, en el fondo, una película mitológica con envoltorio posmoderno, de monstruos trágicos que matan a monstruos trágicos, de asesinos que asesinan con la excusa de que están matando a asesinos que alguna vez asesinaron a alguien cercano a ellos. Por eso, visto bien, ese final en que Beatrix recupera a B.B. es feliz solo en apariencia, y se asemeja más a una calma antes de una tormenta que a cualquier otra cosa. Esa ambigüedad está reflejada en la escena en la que Uma Thurman se encuentra tirada en el baño llorando acaso de emoción, acaso de alegría (puede que los dos sentimientos juntos), y en la frase final que dice que "todo está tranquilo en la jungla". Lo más curioso es que, en el fondo, en esta película que parece un relato sobre una mujer que se venga para reunirse con su hija en final feliz, no hay felicidad ni venganza, solo quizás códigos de honor que se ponen como excusa para derramar sangre, que llama a la sangre, que llama de igual modo al placer y a la miseria.

3.



David Carradine en *Circle of Iron*, una de las tantas películas citadas en *Kill Bill*.

33Una pequeña digresión. Si uno observa la película, puede ver cómo constantemente la naturaleza asesina y bestial atenta contra los afectos y el respeto. No solamente se da en el caso de Kiddo y Bill, también Pai Mei maltrata y castiga todo el tiempo a una Beatrix Kiddo por la que claramente siente afecto (al principio, Bill incluso le dice a Kiddo que la razón por la que la acepta es que se está sintiendo solo), y Vernita Green, que no quería pelear frente a su hija, no puede con su genio y trata de dispararle a Kiddo con un revólver, lo que obviamente termina atrayendo la atención de la nena, quien tiene que ver a su madre morir. En algún punto esto podría explicar también las actitudes ambivalentes de Elle Driver (cuyas contradicciones son explicadas en la nota al pie número 4), cuyo espíritu de violencia salvaje y sadismo atenta constantemente contra códigos guerreros que le hacen respetar a sus enemigos.

No fueron muchos los que tuvieron la suerte de ver *Kill Bill: The Whole Bloody Affair*, la versión de Kill Bill que une los dos volúmenes en una sola película y agrega y saca escenas del volumen 1 y 2. Esta exhibición solo se dio en el 2009 en Nueva York, y hasta el día de hoy no hay noticias de que pueda volver a ponerse en cartel o siquiera de que pueda llegar a editarse en algún formato hogareño (sospechamos que va a hacerse en algún aniversario de la película, o cuando se estrene el volumen 3, si es que alguna vez pasa eso).

Quienes vieron esta última versión notaron que no hay divisiones entre volúmenes, que no está la escena inicial del volumen 2 en la que vemos la imagen en blanco y negro de Kiddo hablando a la cámara mientras maneja un auto, ni la frase “la venganza es un plato que se come frío” con la que abría el volumen 1. También, que hay una pelea entre Bill y un karateka negro interpretado por Michael J. White, y un episodio de animé de O-Ren Ishii ampliado con un par de escenas sangrientas. Además, la famosa lucha con los Crazy 88 virada al blanco y negro puede verse a color en esa versión, lo que le hace justicia a la belleza visual de esa coreografía. Lejos de lo que podría haber creído la MPAA, a nadie podía perturbarle esa escena: su sobreestilización y espíritu lúdico demostraban que esa lucha monumental no era precisamente violenta, sino sangrienta en un sentido puramente estético (o sea, con una sangre falsa, imposible de ser tomada como perturbadora y menos que menos realista). Solo una mente obtusa como la de las personas que conforman ese comité de calificación pudo haber visto algún tipo de peligrosidad en una escena en la que la saturación de descuartizamientos y mutilaciones terminaba provocando una suerte de momento de humor slapstick-gore con cuerpos rebanándose como muñequitos.

Kill Bill: The Whole Bloody Affair era la versión que Tarantino quería que se estrenara años atrás, menos diferenciada de lo que era el guion original. Allí a lo sumo había una pelea agregada que aparecía al comienzo del film: la hermana melliza de la adolescente psicópata Gogo pelea en exteriores con Beatrix y le destruye la Pussy Wagon (razón por la cual, si uno sigue cronológicamente la historia de la novia, notará que a partir de su pelea con Vivica Fox no estará más esta camioneta). También en el guion original había una idea de que la pelea con Elle Driver fuera ritual y calmada, para establecer así una simetría con el combate con O-Ren Ishii. Sin embargo, QT decidió establecer en la filmación otro tipo de simetrías de combate. Si uno observa la película, se va a dar

cuenta de que se establece una simetría espacial entre el primero y el cuarto combate de Kiddo, y entre el segundo y el tercero. Las peleas que tiene con Vernita Green y Elle Driver se caracterizan por transcurrir adentro de una casa y por ser particularmente brutales. En cambio las que tiene con O-Ren Ishii y con Bill transcurren en patios traseros visualmente muy bellos pero claramente artificiales (el cielo de los dos espacios está construido en estudios). Los combates con O-Ren Ishii y con Bill también tienen en común que unen lo sentimental y lo absurdo. Kiddo tiene un gran respeto por O-Ren Ishii, y la pelea con espadas tiene mucho de ritual samurái (Ishii le pide perdón por haberla atacado, ella acepta las disculpas y le pregunta respetuosamente si está lista para seguir con el combate); sin embargo, la pelea concluye ridículamente: Kiddo le corta el cráneo con su espada a O-Ren Ishii, y las últimas palabras de su víctima se refieren a que la espada de su rival era una Hattori Hanzo.

El tono de la pelea con Bill es muy similar, solo que en esta no hay solamente un respeto guerrero sino un amor muy grande de Kiddo hacia su exjefe. Al igual que lo que pasa con O-Ren Ishii, la muerte es absurda y al mismo tiempo particularmente sentimental: a este último enemigo Kiddo, tanto metafórica como literalmente, le explota el corazón. Si bien el hecho de que Kiddo mate al hombre al que ama y que es el padre de su hija por un dudoso sentido del deber muestra claramente las características trágicas del personaje, el combate con O-Ren Ishii marca de manera lateral que ese mismo absurdo del ajuste de cuentas se va a dar desde un principio. Kiddo puede perdonar el agravio que le hizo Ishii, pero es el sentido del guerrero lo que la impulsa a matarla de todos modos. El hecho de que en términos de historia la primera y la última pelea tengan tanto en común refuerza la idea de una circularidad en el destino de Kiddo, de que está atrapada en una misma naturaleza no importa lo mucho que pueda viajar o lo mucho que quiera escapar.

¿Pero cómo funcionó todo esto en taquilla? En Estados Unidos, por ejemplo, el primer volumen tuvo una recaudación de 22 millones y el segundo volumen de 25. No es una cifra espectacular, aunque sí es verdad que más adelante la película podría insertarse fuertemente en la cultura pop: por *Kill Bill* se haría especialmente conocida la canción de *Batallas sin honor ni humanidad*, el traje amarillo de Beatrix Kiddo, y hasta el Pussy Wagon, que aparecería en un clip de Lady Gaga y Beyoncé, y que al día de hoy es manejado por QT.

El tema de la recepción crítica fue otra cosa. Claramente, del film no pasó desapercibida la brusquedad de los cambios de los tiempos entre el volumen 1 y el 2, y en ese aspecto solo hubo divisiones entre quienes lo veían como un defecto y quienes, por el contrario, veían ahí un gesto artístico osado. Hubo quienes directamente desecharon las dos versiones, y hubo una palabra que empezó a escucharse más seguido que nunca en el cine de Tarantino: adolescente. Para no pocos críticos, *Kill Bill* era la obra de una mente infantil encerrada en las películas de kung fu e incapacitada de salirse de sus años infantiles en los que miraba videos que compraba en el barrio chino. *Kill Bill* fue quizás la película que más empezó a reforzar para algunos la idea de Tarantino como un cineasta vacío, adjetivo que se discute en la introducción de este libro. Varios críticos que se habían sentido encantados con *Jackie Brown* y lo veían como una evolución en su cine se vieron horrorizados frente al despliegue de hemoglobina de esta saga. Uno de los casos más fuertes fue el del crítico trotskista David Walsh, de la web socialista, quien termina su crítica de *Kill Bill vol. 2* diciendo que hay que sincerarse y decir que Tarantino es un cineasta horrible.

En algún punto, *Kill Bill* fue la película que empezó a crear la verdadera figura del detractor de Tarantino que desprecia la mirada supuestamente banal y pochoclera del director sobre la violencia. No obstante, aun los detractores seguían reconociéndole al film las virtudes a las que QT ya nos tenía muy acostumbrados como espectadores: su capacidad para la musicalización y para la dirección de actores. La música en *Kill Bill* (mayormente de bandas de sonido de otras películas, cosa de citar películas desde sus melodías) llega a límites de anarquía estilística a los que QT nunca había llegado hasta ese momento (basta con escuchar la banda de sonido de los dos volúmenes para apreciar una variedad de una erudición musical notable e insólita), pero lo que más asombraba en esta película era la capacidad de Tarantino de pegar de manera coherente melodías que no parecían guardar ninguna relación con la imagen. El ejemplo más impresionante de esto es la inserción de la canción “Don’t Let Me Be Misunderstood” en medio de una pelea samurái con iconografía oriental de fondo, o el paso de música flamenco a sonidos estridentes en segundos. Lo curioso de *Kill Bill*, además, es que en algunas escenas tensiona la línea entre la música empática con la anempática. Por ejemplo, las muertes absurdas tanto de Bill como de O-Ren Ishii parecen estar en un registro cómico; sin embargo, la música es melancólica y no parece estar ahí como parodia, sino como señalización de un momento que el director se está tomando realmente en serio.

Este tipo de musicalización es interesante en una película que juega permanentemente con escenas que oscilan entre lo melodramático y lo paródico, que puede pasar de manera brusca de lo cómico a lo triste, de los tiempos acelerados a los más lentos, o que puede tomar escenas que podrían ser paródicas y volverlas extrañamente tiernas. Si estas escenas funcionan, es en parte porque Tarantino juega con su seriedad. En su propia muerte, el personaje de Bill puede decir que acabaron de aplicarle algo tan extravagante como "la técnica de los cinco puntos de corazón explosivo", pero lo fuerte de esa escena es que esto se hace con una música seria y en un contexto tan triste como el de una mujer que tiene que ver morir al hombre que ama por acción de ella. Ese momento en el que Bill da sus últimos pasos es tomado muy seriamente por Tarantino como una suerte de último ritual guerrero, y lo que podría ser visto como algo ridículo termina mostrándose en el verosímil de esa película como una cuestión realmente seria.

Puede decirse que, en alguna medida, a veces la banda de sonido actúa como indicador de cómo debe tomarse uno cada escena. La música melancólica en el momento en que Kiddo charla con Hattori Hanzo, y hace cosas tan raras como partir en dos con un sable una bola de béisbol (algo que increíblemente logró la doble de riesgo Zoë Bell), señala la característica ritual de ese momento (además de ser todo un símbolo de una película que va a unir lo occidental con lo oriental). Por el contrario, la canción "Nobody But Me" en la pelea de Kiddo contra los Crazy 88 marca el ritmo esencialmente festivo de esa coreografía rica en hemoglobina.

Que este tipo de situaciones puedan sostenerse tiene que ver muchísimo también con la habilidad propia de sus actores. La gran virtud de la enorme interpretación de Thurman en esta película es que actúa con gran seriedad tanto cuando tiene que llorar porque cree haber perdido a su bebé como cuando debe tener una charla insólita con una asesina a sueldo a la que le pide que no la mate porque está embarazada. El gran secreto de esta interpretación es que nunca quiere hacer notar que está jugando, ni nada que se le parezca—a diferencia de la Elle Driver de Daryl Hannah, que a lo largo de la saga parece desarrollar una actuación consciente de su carácter de villana de telenovela—- Por el contrario, su expresión siempre es seria y sufrida, hasta en los contextos más disparatados.

De todos modos, quien se llevó todo el centro de atención en la segunda parte de la película fue David Carradine. Tarantino decía que, si a Bill lo hubiera interpretado

Warren Beatty, el personaje hubiera tenido un tono más refinado, una suerte de estilo jamesbondiano (tal como el director lo llamó). Carradine, en cambio, maneja un registro más irónico en su interpretación, como el de un cínico implacable que parece tener mucho poder sin necesidad de moverse prácticamente de su lugar. A diferencia de Thurman, que en la película manifiesta varios estados de ánimo (la vemos enfurecida, llorando desconsolada o incluso simulando ser una americana tonta), Carradine permanece siempre con el mismo tono de voz seguro e irónico, aun cuando tiene que decirle a su hija que haber lastimado a Kiddo le rompió el corazón. La sobriedad de Carradine se advierte hasta en cómo se mueve: incluso cuando tiene que ser histriónico (como cuando cuenta la historia del pececito muerto), sus movimientos son medidos y calculados, acompañados siempre de una sonrisa irónica.

En esa misma parquedad, sin embargo, es muchísimo lo que Carradine transmite. La escena que mejor habla de él se da al principio del segundo volumen, en la primera de sus apariciones previas a la masacre, en la que podemos sentir tanto su amor profundo por Kiddo como la furia con la que va a estar dispuesto a atacarla. Qué mejor imagen después de todo eso que esos planos detalle de sus pies acercándose lentamente hacia la protagonista vestida de novia, mientras se escuchan los maderos gastados del frente de la capilla. En esos pasos parece convivir por un lado el predador pero, por el otro, también el corazón roto. Bill es al fin y al cabo un monstruo; la misma Kiddo termina admitiendo que siempre lo supo capaz de hacer algo tan horrible como tratar de matar a una mujer embarazada por despecho. Pero al mismo tiempo el monstruo es también víctima de su propia sensibilidad.

Justamente Uma Thurman y David Carradine serían los únicos actores en recibir nominaciones a premios prestigiosos como el Globo de Oro. Si *Kill Bill* le permitió a Thurman afianzar su estrellato, a David Carradine le permitió una resurrección como actor que lamentablemente quedaría trunca tras su muerte prematura y accidental. Respecto de los premios, ninguno de los dos volúmenes cosecharían demasiados (salvo quizás el volumen 1, que obtuvo un premio a la Mejor Película en el Festival de Sitges, que compartiría ese año con *Zatoichi*), meramente nominaciones a aspectos técnicos como la fotografía, los escenarios o el guion. Esto vendría acompañado por una recepción de la crítica que, salvo raras excepciones (como el estudio sobre la película que haría Patrick McGee en su libro sobre el western, en el que lograría ingeniosas

comparaciones entre *Kill Bill*, *Shane* y *Más corazón que odio*), lo que más resaltó de la película fueron los trucos visuales; esto da como resultado un análisis que se agarra pura y exclusivamente de la cuestión formal.

Una palabra que se escuchó mucho a la hora de hablar de *Kill Bill* fue “sobreestilizado”, tanto por defensores como por detractores. Si bien *Kill Bill* no era, como *Tiempos violentos*, una ficción reflexiva sobre las ficciones, sí en algún punto terminaba encerrándose más aún en una lógica de fantasía en su estado más puro y transparente, y en la que la experimentación formal estaba más a flor de piel que en cualquier otro largometraje de QT. Después de todo, *Kill Bill* es también una celebración del estilo y de las diferentes texturas de la imagen, una épica de la acumulación cinéfila que acompaña una épica del camino de una heroína. El próximo proyecto de Tarantino, uno de sus menos apreciados, vendría justamente por el lado de esta idea de experimentar con los estilos en su máxima expresión. El resultado fue una de sus películas más osadas.

Capítulo 5

A prueba de muerte: Superficies de placer

1.



La excelente comediante Rose McGowan como Cherry Darling en *Planet Terror*. Su papel de guerrera sexy y decidida contrasta fuertemente con el que le dio Tarantino en *A prueba de muerte*.

En el año 2006 Robert Rodriguez estrenó *Sin City*, una adaptación de una historieta de Frank Miller, y trató de que los planos de la película fueran prácticamente idénticos a los dibujos del material de base. En ese largometraje fuertemente deudor a *Tiempos violentos* (en especial en lo que a la cronología narrativa respecta), Tarantino trabajó como director invitado. Allí QT dirigió una pequeña escena en la que Clive Owen imagina que conversa con Benicio del Toro. No hay nada especialmente destacable en esa conversación, salvo por el hecho de que Tarantino accedió a hacer esta escena por la absurda suma de un dólar. Si Tarantino le hizo ese favor a Rodriguez es porque este último había tenido el gesto de hacer una canción para *Kill Bill* por exactamente la misma suma.

Por supuesto que un intercambio de favores así entre colegas solo puede darse porque existe una amistad entre ellos, amistad que justamente dio pie a varias colaboraciones entre ambos cineastas. Al día de hoy, su sociedad profesional más fuerte fue *Grindhouse*. La idea de este proyecto surgió después de que Tarantino hiciera una doble función en su casa y uniera las dos películas con trailers de los años 70.

Ni bien Rodriguez vio esto, dijo que extrañaba las épocas de los cines de dobles funciones que se daban en las llamadas salas grindhouse. Dichas salas pasaban películas de género de explotación que, según las palabras del propio Rodriguez, tenían afiches que solían lucir mucho mejor que sus propias películas. Lo de lucir mejor no solo tenía que ver con la calidad del contenido, sino también con la calidad de la copia. Las salas grindhouse se destacaban justamente por poseer cintas gastadas de películas que se habían pasado ya decenas de veces en otras partes y que no tenían el debido cuidado. A tal punto llegaba esto que uno podía encontrarse con que a una película le faltaba un rollo entero y se veía inevitablemente incompleta. Lo curioso es que, si esto pasaba, ni se le devolvían las entradas al público ni el público solía reclamarlas. Las razones por las cuales pasaba esto eran esencialmente que, por un lado, las entradas eran demasiado baratas como para gastar energía en reclamarlas y, por el otro, el objetivo principal de ir a estas salas no era muchas veces ver la película, sino tener una excusa para asistir a una reunión social. De ahí que era absolutamente normal que la gente hablara a los gritos en esas funciones o que hubiera una silbatina colectiva en caso de que lo que se exhibía no gustara demasiado.

Con el recuerdo de estas salas, el proyecto no tardó en aparecer: Tarantino y Rodriguez harían una doble función con dos películas que remiten al cine de explotación, ambas separadas por una serie de falsos trailers. El caso de *Planet Terror* iba a ser una de zombies que Rodriguez tenía planificada desde los años 90 y que surgió en pleno rodaje de *The Faculty*. El proyecto de *A prueba de muerte*, en cambio, empezó —teóricamente y según palabras del realizador— cuando Tarantino fue a comprar un auto y el vendedor le habló de coches supuestamente “a prueba de muerte” que utilizaban los dobles de las series de los setenta. A partir de ahí, Tarantino empezó a imaginar la historia de un asesino en serie que utilizaba su auto como insólita herramienta asesina.

Una vez presentado el proyecto a los Weinstein, *Grindhouse* terminó contando con un presupuesto de 50 millones de dólares para hacer los dos largometrajes. Desde ese

momento, Tarantino y Rodriguez se pusieron a reunir a la gente para que trabajara tanto delante como detrás de cámara. Ya en el momento del rodaje no pocos notaron que quienes integraban el elenco eran personas que los realizadores conocían: Bruce Willis, Michael Parks, Danny Trejo, Zöe Bell (quien hace de ella misma en el segmento de *A prueba de muerte)*, Tom Savini, Freddy Rodriguez, Rose McGowan y Sidney Poitier son nombres que Rodriguez y Tarantino conocían tanto profesional como personalmente. Con los realizadores que eligieron para los falsos trailers pasó algo similar, salvo el caso del trailer de *Hobo with a Shotgun*, que se exhibió en algunos países y que entró en *Grindhouse* tras ganar un concurso. Los otros trailers estaban hechos por amigos de los realizadores. Robert Rodriguez dirigió *Machete*, Eli Roth —a quien Tarantino conocía bien y al que ya le había producido la película de terror *Hostel* — fue responsable del corto *Thanksgiving*; Edgar Wright —director inglés de comedias absurdas como *Shaun of the Dead* y *Hot Fuzz*— hizo *Don't*, y Rob Zombie realizó *Werewolf of the SS*, el cual nació simplemente porque Zombie se lo propuso a Tarantino a las apuradas durante la entrega de un premio.

El resto del elenco estaba compuesto mayormente por actores poco conocidos, que hasta ese momento no habían tenido ningún papel importante (como Vanessa Ferlito o Mary Elizabeth Winstead). Por supuesto que ninguno de ellos ofreció demasiada resistencia al papel, teniendo en cuenta a los directores implicados en el proyecto.

Hubo apenas un problema para llegar a quien iba a interpretar al villano de *A prueba de muerte*. Quentin Tarantino había barajado primero los nombres de Sylvester Stallone, Mickey Rourke y Ving Rhames, pero fue finalmente Kurt Russell el que aceptó el proyecto. Russell compartía con Stallone y Rourke el hecho de ser un héroe de acción especialmente famoso en los ochenta. No obstante, sus películas no fueron tan populares como las de Sly, y su figura resultó mucho menos decadente que la de Rourke.

Russell surgió como un chico de Disney, y terminó alcanzando su momento de mayor fama cuando se transformó en el actor fetiche de Carpenter para obras maestras como *Fuga de Nueva York* y *La cosa de otro mundo*. Si bien a Russell nunca le faltó talento y menos que menos carisma, su fama fue mermando en los noventa. De ahí que QT haya dicho que le alegraba la idea de que mucha gente de las nuevas generaciones pudiera conocer la grandeza de un actor enorme y algo olvidado.

Reunido el elenco, lo que vino después fue el rodaje. Según diferentes declaraciones, este no solo no parece haber presentado grandes inconvenientes, sino que aparentemente fue bastante agradable para los que trabajaron allí. Según la actriz Marley Shelton, QT estaba tan metido en el proyecto que entraba una y otra vez al set de *Planet Terror* para dar ideas, como si prácticamente fuera el codirector de la película. Sin embargo, la versión de los directores es otra. Esto es lo que contó Robert Rodriguez en una entrevista con el periodista Gilbert Adams respecto de los alcances de las colaboraciones mutuas:

Yo le sugerí a Quentin el título para su película, él hizo un poco de cámara en la mía y me pidió que editara la última escena de A prueba de muerte*, que había filmado "al estilo Robert Rodriguez". O sea, muy rápido, porque se le iba el sol. También lo ayudé con la música. Por lo demás, cada uno se abocó a lo suyo. Las filmamos en el mismo pueblito y más o menos al mismo tiempo. Igual, no teníamos mucha idea de qué era lo que el otro estaba haciendo. Quentin vino al set una noche para ver qué era lo que yo estaba filmando, y se encontró con que el malo era Bruce Willis. Yo no le había dicho nada...*

Más allá de las cuestiones con respecto a las responsabilidades del rodaje, sí hubo una idea compartida por parte de los directores de rehuir de la tecnología digital (la única excepción en este sentido fue la "pierna ametralladora" de Rose McGowan), no solo en las escenas de acción sino incluso en la opción de simular los rayes de la cinta de película. Para hacer esto no se utilizaron técnicas de computadora, sino que la cinta se "ensució" manualmente. Más allá de eso, acá no hubo accidentes de trabajo terribles como pasó con otra película reticente al digital como *Kill Bill*. Incluso la persecución final de *A prueba de muerte* (escena riesgosa si las hay) careció de estos problemas. Buena parte de esto fue por el hecho de que está protagonizada por una doble de riesgo muy experimentada como Zöe Bell. Sin embargo, sí hubo un problema con *Grindhouse* que estuvo relacionado con su duración.

Sumadas *Planet Terror*, *A prueba de muerte* y los trailers falsos, *Grindhouse* terminaba teniendo una duración de casi cuatro horas. Al igual que *Kill Bill*, se había partido de la base hacer un homenaje al cine de explotación para llegar a una duración insólita para las películas de este tipo. Frente a esto, *Grindhouse*, monstruo de dos cabezas, empezó a ser estrenada de todas las formas en distintos contextos: podía ser el díptico exhibido

íntegramente pero con duraciones de ochenta minutos por cada largometraje; podía exhibirse con cuatro trailers falsos y otras veces con tres; o podía estrenarse cada película por separado, pero respetando el metraje que los directores querían. En Cannes incluso fue primero *Grindhouse* a competencia y a último momento los Weinstein decidieron mandar la de Tarantino extendida en Competencia Oficial y la de Rodriguez en la sección Un Certain Regard.

Para algunos fue justamente esta desprolijidad en la exhibición uno de los factores determinantes para su fracaso económico, aunque sería injusto pensar que la película hubiera tenido éxito de haberse exhibido tal y como los directores querían. Rodriguez y Tarantino se habían mandado una excentricidad cinematográfica más, y en este caso era demasiado extensa. Era casi imposible pensar que algo así podía aspirar a ser algo masivo.

2.



Sydney Poitier "duplicada" en una película obsesionada con la duplicación.

Para empezar este análisis con una obviedad puede decirse que *Planet Terror* y *A prueba de muerte* están unidas por lógicas estéticas similares. No solo porque hablamos de películas que juegan con la estética del celuloide gastado y la cinta rayada, o de largometrajes en los cuales se juega con los anacronismos (las dos películas tienen

estéticas retro; sin embargo, esto no impide que en *Planet Terror* se hable de una guerra del siglo XXI y que en *A prueba de muerte* alguien se ponga a mandar mensajes de texto), sino también porque ambas películas tienen una lógica narrativa que consiste, curiosamente, en renegar de lo narrativo. *Planet Terror* empieza contando la historia de un pequeño pueblo asediado por unos zombies (o personas infectadas, o vaya uno a saber qué exactamente). En ese pueblo hay, por ejemplo, una enfermera lesbiana casada con un marido déspota y golpeador, un hijo pequeño (que muere brutalmente casi al principio de la película) y un padre con el que la mujer mantiene una relación sumamente conflictiva. También tenemos una bailarina erótica (o bailarina go-go) a la que le dicen Cherry Darling (¿guiño al Max Cherry de *Jackie Brown*?) con supuestas habilidades como comediante; un joven presuntamente legendario que tuvo una historia de amor con Cherry y al que le dicen "El Wray"; y un hombre que tiene un restaurante de mala muerte pero que cocina una carne supuestamente exquisita con una receta secreta. Mientras se presentan estos personajes, la película va ahondando en la historia de "los infectados" y nos enteramos de que estos son soldados venidos de Irak ahora convertidos en monstruos caníbales.

La trama se va desarrollando de manera más o menos predecible hasta que encontramos a los personajes del pueblo en un restaurante. Ahí es cuando, en una escena en la que El Wray y Cherry Darling empiezan a tener sexo, sucede algo insólito: la imagen rayada empieza a quemarse y aparece un cartel que nos dice que falta un rollo de la película. De pronto el relato se corta bruscamentae y nos encontramos con que ese restaurante está ahora rodeado de zombies. Vemos también que de pronto llegaron personajes que nunca se habían visto en la película y que, por ejemplo, la enfermera se reconcilió con su padre. La trama sigue en niveles cada vez más disparatados (la progresión hacia el ridículo más absoluto es muy propio del cine de Rodriguez, y en *Planet Terror* se aplica de un modo particularmente virtuoso) y termina incluyendo, entre otras cosas, una moto absurdamente pequeña o una mujer que se pone una ametralladora como prótesis y dispara con ella. Lo que no incluye es la explicación de por qué El Wray es legendario; o cuál es el nombre real de Cherry Darling; o cuál es la razón de la reconciliación entre la enfermera y su padre; o siquiera por qué los infectados se volvieron así (o por qué necesitan testículos ajenos, tal como se muestra en sus primeros minutos). Todo esto, uno supone, está en ese rollo faltante que aparece en medio de *Planet Terror*. Sin ese rollo lo que quedan entonces son personajes "incompletos" y, por ende, también tramas

“incompletas”. Esa información escatimada despoja a los personajes de una personalidad más completa y a la historia de una narración totalmente acabada. Si las criaturas que habitan esta historia no interesan y tampoco, que se sepa, toda la historia que le queda a esta película… ¿y entonces? Sencillamente queda el culto al fetiche, a la referencia cinéfila, a las imágenes de los zombies destripando gente, a las frases provocadoras y a las poses de sus personajes exagerando clichés de otras películas.

En *A prueba de muerte* pasa algo similar, pero la operación de Tarantino es más compleja al tiempo que más desconcertante. Para empezar, si se ven las dos películas juntas a modo de doble función (tal como estaba planificado al principio), *A prueba de muerte* puede tener un efecto similar al del segundo volumen de *Kill Bill* en cuanto el cambio brusco de tono. De la acelerada película de zombies de *Planet Terror* se pasa de pronto a un largometraje que consiste mayormente en charlas entre chicas a las que se les “insertan” algunas escenas tensionantes, como un choque de autos terrible y espectacular —y repetido cuatro veces, según cómo afecta a cada una de las chicas— y una persecución espectacular de casi veinte minutos. El resultado es una película con evidentes cambios bruscos de tono, muy a modo de lo que podía pasar con la épica de *Kill Bill*. Sin embargo, acá no hay una narración de un personaje en sí, sino que ostensiblemente las cosas parecen existir de forma azarosa, y la mayoría de las historias quedan truncas por factores ridículamente arbitrarios. De hecho, en ninguna otra película de Tarantino se quiere hacer notar de manera tan ostensible la mano de un director que nos dice, a cada rato, que narra y rehace las cosas prácticamente hasta donde quiere, y que está siempre detrás de su proyecto cambiando las reglas del juego cuando se le da la gana[34].

A prueba de muerte empieza contando la historia de unas chicas que deciden reunirse para ir a la casa de verano de una de ellas. Tienen varias conversaciones y entre charlas se van sucediendo algunas situaciones: un hombre le manda mensajes de texto a una de las chicas, otra se entera de que en cualquier momento puede venir una persona a

34Para remarcar aún más este dominio absoluto de la narración, Tarantino hace de un barman que declara a favor de Stuntman Mike cuando las cuatro chicas son asesinadas por él. Esto es clave porque dicha declaración va a terminar de ayudar al asesino, lo que va a permitir que Stuntman Mike no sea encerrado y pueda seguir estando en la segunda parte de la película. De modo similar, en *Django sin cadenas*, Tarantino va a reservarse a sí mismo un papel que va a permitir que el protagonista pueda ser libre y pueda concretar su historia de venganza. Como conexión godardiana puede señalarse que en *Sin aliento* Godard se reserva un cameo en el cual se encarga de delatar ante la policía al personaje de Belmondo. Esta delación es clave porque sin ella nunca se hubiera concretado la tragedia del personaje.

pedirle un baile erótico, y se produce un encuentro con un grupo de chicos que quieren conquistarlas. De a poco, en medio de las charlas, vamos conociendo a estas mujeres y pensamos que alguna historia va a salir de ahí. Sin embargo, en medio de la trama va a irrumpir un psicópata llamado Stuntman Mike, que a la mitad de la película se va a encargar de matar con su auto a las que creíamos que eran las cuatro protagonistas.

Ni bien sucede el cuádruple homicidio, pasamos a una escena en la que encontramos a un policía en un hospital, quien le dice a su hijo que sospecha que Stuntman Mike en realidad ha cometido un horrible homicidio disfrazado de accidente vial. Cuando termina la explicación —que hasta incluye unas interpretaciones psicoanalíticas básicas acerca de la naturaleza homicida de Stuntman Mike—, dice que tiene dos opciones: o investigar esto más a fondo y perseguir al asesino, o simplemente volver a su casa y mirar carreras de Nascar. Insólitamente, el oficial de la ley opta por lo segundo, y la película pasa a contar la historia de otras chicas, que no tienen conocimiento de las primeras protagonistas pero tienen en común con ellas que están bajo la mirada asesina de Stuntman Mike.

La película va mostrando a estas chicas discutiendo sobre si tener o no un arma, hablando de hombres y contándose anécdotas de sus novios, entre otras cosas. De pronto vuelve a aparecer Stuntman Mike en su auto intentando matar a tres de las chicas en un choque. Sin embargo, no solo no logra matarlas sino que provoca la ira de las mujeres, quienes empiezan a cazar al cazador en su auto y, luego de una persecución espectacular, lo matan. Con esa muerte, la película termina abruptamente, dejando varias historias sin finalizar y mucha información sin revelar.

La lógica termina siendo, entonces, la misma que en *Planet Terror*: dejar de lado la idea de darles una personalidad definida a sus personajes y de contar una historia para privilegiar superficies. Y así como en *Planet Terror* lo que termina privilegiándose es el fetiche de las tripas y los zombies, *A prueba de muerte* termina siendo más que nada una película sobre choques y persecuciones, bailes eróticos y largas conversaciones.

Hay, si se quiere, un concepto godardiano que une a *Planet Terror* con *A prueba de muerte* (aun cuando algunos se lo atribuyan a Roberto Rossellini) que dice que “los planos nacen libres pero el montaje los aprisiona en una moral”. Según esta lógica, cualquier escena aislada, sacada de su contexto, no puede producir otra cosa que

estética. Por dar un ejemplo sencillo, la célebre escena de la ducha de *Psicosis*, vista de forma individual, es la reproducción de una mujer que está siendo acuchillada en una ducha, una persona sin un nombre, sin un pasado y sin un futuro, que es castigada por una sombra (uno no sabe ni qué cara tiene), la cual tampoco sabemos de dónde viene y hacia dónde va. Sin la información de quién es esa Marion Crane y quién es ese Norman Bates lo que queda entonces es la reproducción en estado más puro de una sensación, una superficie aislada creada para dar tensión.

Planet Terror y *A prueba de muerte* (y, de paso, también sus propios trailers falsos, que no son otra cosa que adelantos de películas que, al menos en ese momento, no se iban a estrenar) terminan funcionando a su modo como escenas aisladas que producen sensaciones, sin personajes totalmente identificables y sin una historia que cierre por completo la cuestión. Pero esta manera de concentrarse en las superficies y texturas también recuerda mucho a "Los asesinos de la imagen", el artículo que el crítico Thierry Jousse escribió en la *Cahiers du Cinéma* en el 94 y en el que analiza los casos de *Tiempos violentos, Killing Zoe* y *Asesinos por naturaleza* (todas películas que tienen en común, obviamente, a Tarantino). Allí el crítico declaraba que en todas estas películas residía una constante, que es la concepción de imágenes que funcionan como estímulos:

Es una cultura que reposa en un inmenso depósito de imágenes, de signos, de fetiches, de objetos a disposición de cada uno, como en un supermercado, una memoria informática, una video-store o una cadena de televisión interactiva. Se puede de este modo acumular, jugar, hacer malabares, poner del revés, samplear, montar, telecopiar, sintetizar, desmigajar, destruir, atomizar… Toda una serie de operaciones que excluyen unas a las otras. Es un hecho bastante perturbador para el cine, y particularmente para la idea del cine que los Cahiers *defienden desde hace tiempo. Una idea del cine heredada de André Bazin y fundada en la mirada, el fuera de campo, el cuadro, el registro, la interrogación moral, la mística de lo real. Ahora bien, en esa nueva cultura de las imágenes no subsiste ya gran cosa de todos esos conceptos, como no sea en estado fragmentario, como jirones.*

Leído hoy, "Los asesinos de la imagen" resulta —más allá de los desacuerdos que se pueda tener con este texto— de una lucidez extraordinaria para entender varios aspectos del cine de QT, y hasta es capaz de adelantar once años una película como *A prueba de muerte*. También es la descripción de una nueva cinefilia acumuladora de imágenes que

se ha formado de una manera radicalmente diferente a la de la generación cinéfila de la *Cahiers du Cinéma* de los 50. Pienso que la razón reside en la propia formación de Rodriguez y Tarantino. La “generación *Cahiers*” se nutrió de las pantallas de cine, mientras que los otros lo hicieron vía VHS. La diferencia no es menor: si el cine “obliga” al espectador a quedarse en la sala hasta que la película termina y dispone de un formato que obtiene la mayor calidad de imagen posible (siempre y cuando esté bien cuidado), Tarantino y Rodriguez formaron sus gustos en cine con un tipo de imagen de mucha menos calidad y, si querían, podían frenar la imagen o parar la película para seguir viéndola otro día. A esto se le suma que la actividad de ver VHS (o DVD o Blu-ray) suele ser grupal. Una persona que habla en una sala de cine es normalmente callada; en cambio, los comentarios durante el visionado de un video hogareño son muy comunes. No es casual que de dos cinéfilos así haya salido *Grindhouse*, la cual homenajea justamente a películas que se veían mal y a una época en la que muchas veces lo que se veía en la pantalla era una mera excusa para la reunión social. Tanto Tarantino como Rodriguez ven belleza en la imagen gastada, cortada, en el culto de la escena aislada y en los silbidos durante una proyección. El resultado es extraño: el cine se desacraliza y se termina volviendo importante por su producción de estímulos y no por la forma en la que puede mirar el mundo. En estos realizadores hay (por decir un término que le hubiera gustado a la Sontag de los años 60) una mirada al cine más erótica que hermeneútica, y *Grindhouse* es la concreción más transparente de esa mirada.

Por supuesto, el procedimiento entre lo que hace Tarantino y lo que hace Rodriguez es muy diferente. Para llegar a esta fetichización total, Tarantino opta por una estructura narrativa de un creador caprichoso que hace y deshace la historia cuando quiere, o decide deshacerla y volver a hacerla pero de manera invertida (o sea, con las chicas matando al asesino y no al revés), y mientras tanto decide qué se narra y qué no, hasta finalmente llegar a un desenlace abrupto que viene después de una persecución en auto que se ve prácticamente en tiempo real, aunque la película no parecía tener tiempo para informarnos de cosas de lo más básicas (como qué pasó con el personaje de Mary Elizabeth Winstead, que fue dejada por un mecánico que pensaba que era una actriz porno). En alguna medida, también puede decirse que el procedimiento narrativo de *A prueba de muerte* es autodestructivo, en tanto y en cuanto destruye lo que la misma

película creó, y esto no solo se aplica a las historias principales sino a su propia lógica formal.

Por empezar "Death Proof" es un título que destruye el que se presenta antes (la película se presenta como *Thunderball*, e inmediatamente después aparece *Death Proof* como un segundo título que se cuela sorpresivamente del mismo modo en que se colarán las cuatro chicas en la relación para reemplazar sorpresivamente a las de la primera mitad), y con el correr de la película termina siendo un largometraje que destruye hasta la relación que tiene con su compañera de *Grindhouse.*

A prueba de muerte parece en principio pertenecer al mismo universo de *Planet Terror*. Está la misma lógica estética de la imagen gastada, hay personajes que aparecen en ambas películas, y en *Planet Terror* se nombra el fallecimiento de Jungle Julia (el personaje de Sydney Poitier). Todo indica entonces que *A prueba de muerte* transcurre poco antes de que empiece la invasión zombie de la película de Rodriguez. Sin embargo, en la segunda parte del film no se menciona ningún ataque en ningún pueblito, y no aparece ningún planeta infectado por criaturas sedientas de tripas. Más curioso todavía, la propia imagen de *A prueba de muerte* pasa de ser gastada a ser en un límpido blanco y negro primero y en colores radiantes después. En cuanto a la lógica temporal, esta está sutilmente invertida. Si en la primera parte tenemos una película que parece transcurrir mayormente en los años 70, aunque tenga anacronismos "insertados" como mensajes de texto, en la segunda, por el contrario, ya estamos de buenas a primeras en un lugar en pleno siglo XXI, con alusiones a películas del año 2006 como *María Antonieta*, de Sofia Coppola. El único insert retro que hay tiene lugar en la persecución entre el auto de Vanishing Point y el de Stuntman Mike, y es retro incluso por el hecho de que está filmado como si fuera en décadas pasadas: sin efectos digitales y con dobles de riesgo. Por un lado, una doble de riesgo real (Zöe Bell) y, por el otro, un actor que hace de doble de riesgo (Russell).

Incluso Stuntman Mike, el único personaje que aparece en las dos partes de la película como una suerte de hilo conductor entre las dos mitades del relato, varía en su comportamiento y no obedece a la idea de un asesino serial dueño de una metodología fría y rigurosa. Si en la primera mitad de *A prueba de muerte* el personaje de Kurt Russell mataba una mujer en su auto primero y luego chocaba a cuatro, en la segunda parte no mata a nadie con su auto (salvo que, sin que lo sepamos, haya asesinado a

Mary Elizabeth Winstead, del mismo modo en que asesinó al personaje de Rose McGowan) y después arremete no contra cuatro sino contra tres mujeres. Si en la primera parte ataca de noche, en la segunda lo hace de día; si en la primera parte trata de conocer primero a sus víctimas y hablar con ellas, en la segunda directamente arremete contra ellas con su auto; si en la primera parte parece ser alguien que no para hasta lograr su objetivo de asesinar, en la segunda no parece descontento cuando las chicas no terminan muertas. Por el contrario, ni bien pierde el control de su auto por primera vez —y cree que las mujeres no tomarán venganza—, simplemente se limita a saludarlas e irse como si todo hubiese sido un mero divertimento. Para mayor desconcierto (no exento de mucho humor), después veremos a Stuntman Mike llorando como un nene cuando una de estas mujeres le dispare y una bala roce su brazo[35].

Sin embargo, es verdad que una de las cosas que persisten en la película es el trabajo que Tarantino hace sobre los cuerpos, en especial los femeninos. *A prueba de muerte* es una película marcadamente heterosexual, en la que la mirada de QT (que además es el director de fotografía del film) se encuentra absolutamente fascinada con el físico de sus actrices. En *Planet Terro*r solo se ve esto de un modo muy burdo: con la presentación de Rose McGowan bailando de manera sensual o con el plano de las niñeras gemelas acostadas en posición provocadora. Curiosamente, en *A prueba de muerte* las niñeras apenas aparecen en un cameo, y McGowan —retratada como una mujer muy sensual en la película de Rodriguez— está visiblemente afeada. Tarantino la toma desde un ángulo que resalte su baja altura, la viste de modo poco llamativo y le agrega una peluca rubia ostensiblemente falsa. Además de todo, vuelve a la misma actriz que hacía de una mujer aguerrida en *Planet Terror*, una víctima brutalmente asesinada por Stuntman Mike. En cambio, los cuerpos de las otras de las mujeres en *A prueba de muerte* son filmados con una fascinación infinita. A Sydney Poitier, por ejemplo, QT empieza filmándola con un movimiento de cámara en picado y de espaldas mientras camina en ropa interior. Para resaltar aún más su posición de modelo glamorosa, la compara desde un principio con una actriz de la década del 50 (ver imagen arriba) y muestra un muñequito de ella para dejar entrever que se trata de un personaje popular. A Vanessa Ferlito no sólo la filma haciendo un baile erótico frente a Stuntman Mike, sino que además abre la película con un plano de sus pies (fetiche tarantiniano por excelencia) y hasta inserta un grosero

35A diferencia de *Kill Bill* o *Jackie Brown*, ahora es un hombre al que le toca pasar por varios registros actorales diferentes. Russell acá pasa de ser un psicópata seductor a un pelele patético y gracioso.

plano detalle de su mano agarrándose la zona vaginal para aguantar lo que Ferlito llama “la mayor meada del mundo”. Incluso para hacer más explícitas estas imágenes cosificadoras, en un momento de la película se menciona el culo de Sydney Poitier, y en la segunda parte de *A prueba de muerte* el personaje de Mary Elizabeth Winstead (quien hace de la fantasía de la chica ingenua y se encuentra vestida de porrista durante toda la película sin que medie razón alguna) dice que uno de los fetiches que tenía una pareja de ella era verla hacer pis. Lo curioso es que estos tres cuerpos particularmente fetichizados son los que más destruye Tarantino. A Winstead la saca de la trama arbitrariamente sin que sepamos nunca qué pasó entre ella y el mecánico que creía que era actriz porno. A Poitier le “arranca” la pierna tras el choque con Stuntman Mike, y a Ferlito le hace un primer plano de una rueda pasándole por encima de la cara.

Esta lógica de tomar un cuerpo para hacerlo pedazos resulta muy abrupta en la película, más aún cuando Tarantino parece realmente fascinado no solo con filmar los físicos de estas actrices sino por registrar las vidas cotidianas de estos personajes. Si *A prueba de muerte* ha sido definida como una película feminista, no lo es por el hecho de que hacia el final muestra a mujeres vengándose de una persona que las quiso matar (es imposible ver, en el contexto de una película como esta, una suerte de toma de posición moral respecto de la venganza). El feminismo en *A prueba de muerte* quizás pueda extraerse de la idea que tiene Tarantino acerca de las mujeres como algo más que chicas lindas que necesitan sí o sí de un hombre para estar bien (representación más común en el cine de lo que se cree y que ha despertado la ira de muchos movimientos feministas). Las chicas de *A prueba de muerte* hablan evidentemente de sexo, y es claro que a algunas les gusta más que a otras, pero al mismo tiempo lo hacen de un modo muy físico, diferenciando perfectamente el amor del acto sexual. También son mujeres que no necesitan de hombres para sentirse bien o completas, sino que muchas veces les basta con estar entre amigas para pasarla bien. Por otro lado, sus intereses son variados: pueden hablar de armas, de hacerse masajes en la espalda, de revistas, de moda, de sus trabajos, de música, etcétera. De hecho, la mirada cosificadora de QT es algo que tiene que ver con la condición heterosexual de quien filma y no con la idea de que sus personajes se reducen a eso. Por decirlo de una manera sencilla, el personaje de Jungle Julia puede tener piernas hermosas, y la película se encarga de remarcarlo porque quien mira a través de la cámara se siente atraído por ellas, pero está claro que Jungle Julia es mucho más que sus piernas: es una DJ profesional, con mucho conocimiento sobre rock,

que después de romper con su novio misterioso por mensaje de texto puede seguir festejando con sus amigas y hablar de grupos de música.

¿Por qué entonces, nuevamente, Tarantino está interesado en destrozarlas? Si uno quisiera encontrar una raíz en el género que se homenajea, podría remitirse a una reflexión que alguna vez hizo el propio Tarantino sobre lo que pasa con los cuerpos en las películas de explotación. En el excelente *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation*, un documental sobre el cine de género australiano, Tarantino menciona una película en la cual una mujer es violada y después atada desnuda a una camioneta. Allí dice que esa clase imágenes extremas solo pueden existir en películas de explotación en las que los cuerpos de los personajes se exponen a situaciones límite.

No es raro que esto pase en este tipo de películas. Si por algo se caracterizan las películas de explotación es por no contar con estrellas prestigiosas. Desde este lugar, los cuerpos de las actrices de explotación no están "sacralizados", ya que ellas no tienen un prestigio que cuidar y los directores no se sienten obligados a respetar ninguna carrera. De ahí que géneros como el gore (en el que los cuerpos se vuelven casi un juguete) o las películas de violación y venganza (en las que el cuerpo se vuelve una excusa para exhibir atrocidades) hayan podido surgir únicamente en este tipo de cine[36].

En una película tan anclada en el cine de explotación no es casual además que una de sus máximas protagonistas sea Zoë Bell. Bell es perfecta para una película de explotación porque no es una estrella sino una doble de riesgo de estrellas, alguien que hace de la utilización de su cuerpo (expuesto a toda clase de peligros) un oficio, y alguien que pudo haber sido, en otras épocas, una perfecta actriz del cine exploitation. Bell también es la única actriz a la que Tarantino no quiere darle una vestimenta sensual y de quien no quiere resaltar ninguna de sus habilidades atléticas; solo le interesa su figura como acróbata, y la filmada en las escenas de riesgo en plano general, como corresponde, mientras se agarra hábilmente del auto de la película *Vanishing Point* en plena persecución con Russell.

36Sospecho incluso que esta importancia de lo físico en el cine de explotación es lo que pudo haber llevado a QT a hacer de *Jackie Brown* —homenaje, al fin y al cabo, a una actriz que venía del mundo del blaxploitation— un largometraje tan centrado en el envejecimiento y el estado de cansancio corporal de Pam Grier.

Si a estos cuerpos femeninos adorados y luego destruidos se les suma la cuestión de la duplicidad (como se ha mencionado, en esta película todo es doble: dos historias, dos títulos, situaciones que se repiten dos veces, una doble de riesgo, un villano que hace de doble de riesgo), es casi inevitable que una de las referencias que hay que marcar en *A prueba de muerte* sea la de Alfred Hitchcock: gran castigador y adorador de mujeres, gran exponente de sus propias fantasías perversas y gran obsesivo con la cuestión del doble. *A prueba de muerte* parece estar haciendo un guiño permanente a *Psicosis*. Después de todo, qué es *Psicosis* si no una historia que, al igual que *A prueba de muerte*, se puede partir perfectamente en dos pedazos, y también a su modo empieza contando la historia de una mujer que en medio del relato personal es brutalmente asesinada por un hombre. Joe Stefano, guionista de *Psicosis,* decía que hay mucho de chiste negro en una película que te hace creer que estás mirando la historia de Marion Crane, y luego te dice que la protagonista no es Crane sino el asesino torturado Norman Bates. De modo similar, *A prueba de muerte* también parece estructurarse como un chiste negro que primero te hace creer que la historia será la de estas cuatro chicas, para luego matarlas y decirte que la película irá por otro grupo. Los guiños a esta célebre película de terror se hacen muy evidentes cuando vemos al sheriff explicando la patología de Stuntman Mike con un sentido didáctico —escena que dialoga lógicamente con la del psicólogo de *Psicosi*s cuando explica el padecer psicótico de Bates— y cuando el propio Stuntman Mike mira a cámara tal como lo hacía Norman Bates hacia el final del largometraje de Hitchcock.

Claro está que hay diferencias enormes entre *Psicosis* y *A prueba de muerte* que no solo tienen que ver con lo narrativo sino con la forma en la que encaran temáticas como las del doble o la relación enfermiza con el sexo opuesto. Mientras que en Hitchcock esto intenta tener un significado simbólico, en Tarantino funciona a modo superficial, como un detalle, casi como una imagen fetichizada.

O sea, cuando Norman Bates mira a la cámara hacia el final de *Psicosis*, se alude a una complicidad oscura que el espectador tuvo con el personaje a lo largo del film. También hay que recordar que en la película de Hitchcock esa mirada desconcertante significa mucho, ya que viene inmediatamente después de la explicación psicoanalítica acerca de por qué ese asesino hacía lo que hacía. Cuando Bates mira a cámara, la lógica del psicólogo parece diluirse, y solo queda el misterio del mal de su personaje y su siniestra

fascinación. En cambio, Russell mirando a cámara en *A prueba de muerte* no funciona como otra cosa que como una curiosidad, incluso como una forma de mostrar que no se puede tomar a Stuntman Mike como un símbolo de algo (como sí lo era Bates). Stuntman Mike es, para utilizar una terminología hitchcockiana, prácticamente un McGuffin, algo que permite que la trama tenga una ilación, un punto en común que una las dos historias y permita desarrollar escenas espectaculares.

Lo mismo sucede con la cuestión de la duplicidad: en Hitchcock siempre hubo (y *Psicosis* no es la excepción) una relación filosófica con la cuestión del doble: el ser duplicado funcionaba muchas veces para mostrar un reverso siniestro del personaje, como el asesino de *La ventana indiscreta*, que puede ser leído (y de hecho lo fue decenas de veces) como el reverso oscuro del personaje de Stewart. En *A prueba de muerte*, en cambio, la duplicación no tiene una función simbólica: no puede decirse que las chicas asesinadas de la primera parte funcionen como el reverso siniestro o heroico de las que están en la segunda; por otro lado, las chicas de la segunda parte ni siquiera conocen a las de la primera (es más, como se dijo antes, hasta parecerían pertenecer a otro tiempo), por lo que tampoco están vengando a las víctimas anteriores.

En algún punto puede decirse que en *A prueba de muerte* Tarantino hace con Hitchcock lo mismo que Rodriguez hace con Romero en *Planet Terror*. Si Rodriguez toma los zombies heredados de Romero pero los despoja de toda significación política al volverlos fetiches, Tarantino toma iconografías hitchcockianas para sacarles cualquier significación.

Se me dirá que esto podría probar que *A prueba de muerte* se trata de una película superficial. Sin embargo, a mi entender, una película superficial es aquella que aborda un tema de manera banal, pero *A prueba de muerte* no es tanto un film superficial sino más bien una película sobre las superficies. O sea, si a Jousse podría disgustarle el hecho de que las imágenes de Tarantino sean descartables, podría decirse que en esa misma cuestión del descarte hay una filosofía sobre el arte en sí. Si el arte en el fondo es estética, entonces la estética no tiene un mensaje final; en un universo puramente estilístico, no hay nada bello que no pueda ser reemplazado por otra cosa bella. *A prueba de muerte* es sobre todo una producción de escenas hermosas, que no quieren ser otra cosa que superficies placenteras y, como tales, pueden ser sustituidas la una por la otra.

Thierry Jousse tiene razón en pensar que un cine así no puede ser medido con la vara de un André Bazin y menos que menos de un Serge Daney, pero quizás habría que leer ciertas películas corriéndose de la vara de unos críticos y utilizar a otros. Si hay un crítico que podría adaptar perfectamente su visión a la de *A prueba de muerte*, ese es justamente Manny Farber, acaso el más importante (y decididamente el más creativo) de los críticos americanos. Puede que A *prueba de muerte* sea la película que mejor encaja en la descripción que Farber daba del "cine arte termita", un cine que no busca ir hacia un concepto ni privilegiar unas escenas por sobre otras. El cine arte termita, por el contrario, parece ir construyéndose en la medida en que avanza la película y no tiene el interés de generar un tono coherente y armónico sino ir experimentando con las formas sobre la marcha.

Susan Sontag, gran admiradora de Farber, también creía en la posibilidad de un arte que exponga su estilo antes que cualquier otra cosa, y creía también firmemente que en el fondo, y más allá de cualquier concepto que pueda extraerse de una película, eran sus superficies las que terminaban importando. *A prueba de muerte*, está bastante claro, es ante todo y sobre todo una celebración de la forma, aunque sospecho también (si se me permite la sobreinterpretación) que hay una reflexión sobre la angustia de la forma por la forma en sí. Seré más claro: *A prueba de muerte* es un festejo del placer de filmar conversaciones, cuerpos femeninos, persecuciones y choques. Es una película sobre la libertad de un artista de poder frenar o frustrar una historia cuando lo que quiere es, en suma, una celebración hedonista en la que no por nada se incluyen regodeos en las bebidas y comidas (sin ir más lejos, se puede pensar en ese plano detalle en el que se ve a Stuntman Mike chupándose los dedos en los que quedaron rastros de alimento) y largos comentarios sobre sexo. El problema es que con este mismo regodeo se evidencian los propios límites del artista de no poder extender ese relato para siempre y de tener que frenar la película en algún momento. Por decirlo de un modo sencillo, Tarantino es amo y señor de *A prueba de muerte*, hasta que el propio tiempo lo obliga a salirse de ahí y pasar otra cosa.

Esta es una película con vocación de eternidad. Después de todo, ante un verosímil como el que construyó, nada le impediría volver a contar otra historia, con otras chicas que son asediadas por otro asesino que, a su vez, puede funcionar como el doble de Stuntman Mike. Sin embargo, hacia el final se choca con la realidad del tiempo. Cuando

las chicas matan al personaje de Kurt Russell —revelando una personalidad asesina insospechada que la película ni se molesta en explicar—, lo único que puede hacer Tarantino es filmar algunos flashes de ellas, como si quisiera volver ahí. Sin embargo, una vez terminada la película, lo único que queda es el recuerdo de sus formas. Quizás lo raro de *A prueba de muerte* sea que en su extasiado festejo puede esconder también una sorpresiva sensación de frustración.

3.



Kurt Russell como Snake Plissken en *Escape de Nueva York*, una de las obras maestras de John Carpenter.

Mire, cada vez que encaro algo quiero que sea lo máximo. No soy la clase de tipos que hacen las cosas a medias para pasar un rato divertido. Esto no es algo que uno hace entre un proyecto "en serio" y otro. Esto es en serio. Es la película que quería hacer y como la quería hacer. Puse todo, absolutamente todo lo que creía que había que poner. Pretendo que el resultado no sea para pasar el rato, sino algo memorable, que la gente no lo olvide el resto de su vida.

Esta respuesta la dio Quentin Tarantino al mencionado Gilbert Adams cuando en un reportaje este último le preguntó acerca de las personas que dijeron que *A prueba de muerte* podía ser tomada menos como una película que como una broma entre amigos. Efectivamente, hubo críticas (incluso las que fueron a favor) que apuntaron a pensar la película como si fuese más una actividad recreativa que un film en serio. Si bien hay un

clima festivo, es muy raro pensar que una película con las complejidades técnicas de *A prueba de muerte* pueda ser tomada como un mero divertimento. Esta es una película tan formalmente rigurosa como cualquier otra de Tarantino. De hecho, uno de los planos más complejos de toda su filmografía es el plano secuencia circular que toma a las chicas de la segunda mitad charlando sobre la legitimidad de tener armas, sobre películas de autos y sobre bromas acerca de agentes secretos. Se trata de un plano muy similar al del inicio de *Perros de la calle*, en el que Tarantino cerraba con sus personajes charlando en una mesa sobre cosas aparentemente banales. Como sucede en esa escena inicial de la primera película de Tarantino, en esta a la cámara no le interesa hacer otra cosa que ver a estos personajes charlando; así es como no incluye ni una sola toma de los exteriores ni se concentra en ningún rostro ajeno a lo que pasa en esa mesa. Si uno presta atención, apenas se lo puede ver fugazmente a Kurt Russell mirando a las chicas desde la barra del bar y yéndose rápidamente. La gran diferencia entre aquella escena de *Perros de la calle* y la de *A prueba de muerte* es obviamente que, mientras que en el primer caso Tarantino recurría a un montaje veloz, acá hace algo técnicamente más osado, que es realizar un solo plano secuencia de más de nueve minutos en el que se coordinan con enorme virtuosismo los movimientos de cámara con las expresiones de las interlocutoras. Este alarde técnico llega al punto de que, hacia el final, el personaje de Zoë Bell corre su cabeza hacia atrás "espontáneamente" para que el personaje de Mary Elizabeth Winstead pueda mostrar su cara a la cámara cuando hace un comentario sobre *Preety in Pink*, de John Hughes.

No obstante, este momento no fue tan referido como el primer choque de autos. Una de las principales razones del impacto que causa ese choque tiene que ver con la brusquedad con la que aparece después de muchos minutos en los que *A prueba de muerte* parecía haberse transformado en una película tranquila con diálogos y coqueteos entre personajes. Cuando Russell mata primero a McGowan (en un asesinato que de tan cruel es hasta incómodo) y después a las cuatro chicas, Tarantino juega sádicamente con el espectador al darle de manera brutal y shockeante la violencia que al fin y al cabo estuvo esperando. Este juego con el morbo del espectador fue más de una vez referido por Tarantino, y recuerda mucho a las actitudes que tomó Brian De Palma en la escena de la venganza de *Carrie* o en el asesinato de Angie Dickinson en *Vestida para matar*, ambos momentos caracterizados por aparecer con una brusquedad terrible después de un metraje que se dedicaba a dilatar de manera ostensible el momento de violencia. Sin

embargo, y como pasa tantas veces con Tarantino, la brutalidad de la violencia está muy unida a la farsa. Recuérdese que Russell mira a cámara y guiña el ojo antes de matar al personaje McGowan y que los asesinatos de Sydney Poitier y Vanessa Ferlito podrán ser muy sangrientos pero también ostensiblemente artificiales.

El caso de la persecución final es otra cosa. Se trata de una de las secuencias más espectaculares de todo el cine de Tarantino. Con una duración de casi veinte minutos, se divide en dos partes: aquella en la cual Stuntman Mike persigue a las tres chicas, y aquella de las chicas vengándose del personaje de Russell. En ambas situaciones hay constantes formales. Una de ellas es una edición que privilegia un realismo baziniano a la hora de mostrar los riesgos de la escena: *A prueba de muerte* es una película que nos muestra en planos generales tanto el riesgo al que se expone Zoë Bell con las escenas como la habilidad de la persona que conduce los autos. Al mismo tiempo, ese realismo de la puesta en escena contrasta con la fantasía de la situación. Durante los casi veinte minutos de persecución, vemos cómo estos autos pueden hacer libremente ese juego peligroso de perseguirse y chocar de forma brutal con autos que son sacados de otro tiempo. De hecho, una de las imágenes más bellas que tiene esta película de Tarantino es ese instante en que los vehículos retro circulan en la misma ruta con autos del siglo XXI. Sin embargo, serán esos dos autos retro los que terminarán llevándose todo por el camino (incluyendo carteles de cine y a un hombre que viaja en moto) en lo que en el fondo no es más que una tierra imaginaria en la que no parece aplicarse ninguna ley.

También hay otro tema tanto en la escena del choque como en la persecución final, que tiene que ver con un placer sexual. El propio Tarantino declaró en más de una oportunidad que, si decidió multiplicar el primer choque por cuatro, es porque pensaba que en ese momento de éxtasis Stuntman Mike estaba teniendo un orgasmo. En el caso de la persecución, la metáfora sexual se vuelve abiertamente grosera, con signos sexuales muy claros (como la imagen del perforador) y frases excitadas de una de las conductoras, que cuando choca a Stuntman Mike habla literalmente de “cogérselo por el culo”. No fueron pocos los que se dieron cuenta de que estas metáforas sexuales de trazo grueso más la forma en la que Tarantino filmaba a las chicas tenían mucho de Russ Meyer, el cineasta sexploitation famoso por sus mujeres hipersexuadas de tetas grandes, su montaje virtuoso, y su humor negrísimo y de caricatura.

Hay otro elemento que hace también que estas dos escenas analizadas sean particularmente impresionantes: la música. En la persecución final, Tarantino aplica un total de cinco temas breves. Las cinco canciones aparecen de manera abrupta —también desaparecen del mismo modo, ya que se interrumpen bruscamente— en una persecución que durante varios minutos pareciera querer sostenerse sin música extradiegética y para regodearse más que nada en los sonidos de los motores y los gritos —tanto de euforia como de desesperación— de sus personajes. En el caso del primer choque, Tarantino opta por crear un clímax previo con “Hold Tight” de Dave, Dee, Dozy, Beaky Mick y Tich, una canción que, lejos de anticipar un asesinato brutal, está marcada por su carácter euforizante.

Justamente una de las características de la banda de sonido de *A prueba de muerte* es que está hecha casi exclusivamente de canciones festivas y potentes, que la constituyen en una de las más felices de toda la filmografía de Tarantino. La única excepción a esto es la inclusión del tema de *Blow Out* compuesto por Pino Domaggio. Este se escucha en el film cada vez que Sydney Poitier recibe mensajes de texto de su novio misterioso. Pero, al mismo tiempo, ese tema tan triste y melancólico (que encima viene de una película que relata una tragedia terrible) puesto en ese contexto tan banal termina sonando más como un chiste que como otra cosa. Fue una lástima que esa banda de sonido tan creativa y alegre haya sido al mismo tiempo la menos popular de toda la filmografía de Tarantino.

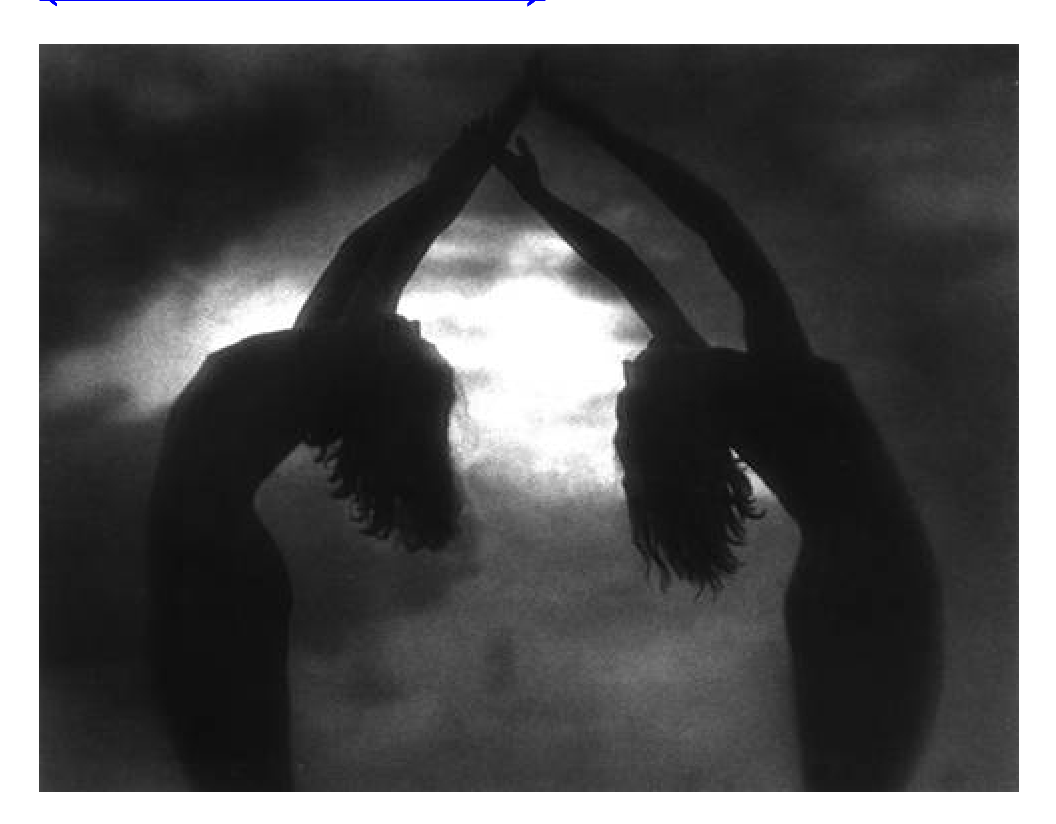
Por supuesto que la banda de sonido de *A prueba de muerte* no fue lo único impopular de esta película, ya que tanto *Grindhouse* en general como *A prueba de muerte* en particular resultaron siendo un fracaso económico sonoro: recaudaron en cines la mitad de lo que el proyecto había costado. Justamente por eso el siempre diplomático Steven Spielberg (director de éxitos enormes pero también —y muchos olvidan esto— de grandes fracasos de recaudación) decidió decirle lo siguiente a QT:

Bueno, Quentin, tuviste mucha suerte. En mayor o menor medida, siempre fuiste exitoso. Es como jugar un juego y no pagar por ello. ¿Entiendes? Ahora pagaste por el juego. Y puede que hacer esto te vuelva una persona con más temple. Además, lo bueno es que la próxima vez que tengas éxito va a ser un éxito mucho más dulce, porque ya aprendiste cómo se siente el hecho de que las cartas te hayan venido malas esta vez.

Tarantino dijo que estas palabras volvieron a darle confianza en sí mismo e hicieron que desempolvara un proyecto que tenía desde hacía años y que consideraba bueno. Este proyecto sería un quiebre tremendo en su carrera y objeto de polémicas ya desde antes de que empezara el rodaje.

Capítulo 6

Bastardos sin gloria: Una cuestión de idiomas (una autoentrevista)



Plano de *Olympia*, de Leni Riefenstahl, película de la era nazi obsesionada con la armonía y la belleza en su sentido más clasicista.

Cuando recién llegamos, dijiste que *Bastardos sin gloria* fue como una suerte de minirresurrección para Tarantino. ¿Por qué decís eso?

Por razones que son en primer lugar profesionales y en segundo lugar diría también "autoristas". Profesionalmente hablando, cuando QT la estrenó no estaba en el mejor de sus momentos, si lo comparás al menos con el período en que había hecho *Tiempos violentos* y se había transformado con mucha velocidad en una especie de nuevo joven genio de la industria del cine. Cuando estrenó *Bastardos sin gloria* Tarantino venía de hacer *Kill Bill* y el proyecto *Grindhouse*, dos películas habían sido divididas en dos

partes contra su voluntad y no tuvieron el éxito esperado; *A prueba de muerte* y el proyecto *Grindhouse* fueron un fracaso.

Curiosamente *Machete*, la película basada en uno de los trailers falsos, fue un éxito.

Sí, y también fue un modesto éxito la película que se hizo de *Hobo with a Shotgun*, otro de los trailers falsos del cual salió un largometraje protagonizado por el holandés Rutger Hauer. Pero bueno, esas eran cuestiones ajenas a Tarantino. Para él, entre *A prueba de muerte* y *Bastardos sin gloria* pasaron muchas cosas, mayormente proyectos que le ofrecieron y apariciones especiales. De esto último hay dos cosas que para mí son muy curiosas. Una es su intervención en *Not Quite Hollywood: The Wild,Untold Story of Ozploitation!*, un documental sobre las películas de explotación australianas. Ahí hizo aportes que hablan muy bien de su erudición en los géneros menos valorados, así como de su entusiasmo cinéfilo. Y otra es el cameo en *Sukiyaki Western Django*, una muy buena película de esa fuerza de la naturaleza que es Takashi Miike. Mientras tanto, en esa época Tarantino hablaba de varios proyectos, desde el todavía demorado volumen 3 de *Kill Bill* hasta un film de kung-fu que iba a ser enteramente hablado en mandarín.

Se dijo también que iba a dirigir una de Jason, ¿no?

Sí, algo que finalmente él desmintió. Hubiera sido interesante ver qué salía de eso. Igual, se ve que fue un ataque de prestigio que tuvo la saga, porque unos años atrás le habían ofrecido a David Cronenberg hacer *Jason X*. En el 2005 Tarantino también tenía otro proyecto curioso, pero esta vez de carácter editorial: iba a escribir sobre cine de género filipino. No se sabe cuánto avanzó porque nunca publicó nada.

Bueno, lo del libro filipino también parece más posible. Lo de Jason suena medio raro.

Yo no lo veo tan raro ese proyecto para un defensor de películas más bien marginadas por la crítica más correcta como Tarantino. Si hizo relecturas del spaghetti western y del cine de kung-fu, si se especializa en cosas tan raras como el cine de explotación australiano, no veo por qué no iba a releer las películas de terror slasher. Más raro me parece el otro ofrecimiento que le hicieron después: dirigir la película *Linterna Verde* con guion ajeno. Esa película la terminó haciendo Martin Campbell, y es uno de los

largometrajes de superhéroes más lamentables que se hayan filmado. No sé en qué estado estaba el guion cuando se lo ofrecieron a Tarantino pero, si era la porquería que filmaron después, era evidente que lo iba a rechazar. La cuestión es que todo esto se lo daban antes de que el proyecto de *Bastardos sin gloria* empezara en serio, algo que sucedió una vez que el guion estuvo terminado y con las productoras dispuestas a invertir el dinero para rodarlo. Tarantino era consciente de que este era su proyecto más caro hasta el momento —terminó teniendo un costo de 70 millones—, de ahí que esta película fuera la primera de QT que necesitó de una *major* como la Universal para concretarse.

Tenemos entendido que tardó mucho en hacer el guion.

Él quería hacer *Bastardos sin gloria* ya desde antes que *Jackie Brown*, pero nunca estaba del todo convencido con lo que estaba escrito en papel y para Tarantino los guiones son de una importancia capital. En este caso incluso llegó a decir que, como nunca antes, sentía que cada página tenía que parecerle de oro para quedar satisfecho y seguir con la siguiente. De ahí que la película tuviera ese final tan graciosamente autoindulgente, con Brad Pitt mirando a la cámara con su gran mandíbula —rasgo facial muy atribuido a Tarantino— diciendo "esta es mi obra maestra". Para QT, esta era la forma de decir que después de muchos años había logrado lo que quería, como lo quería. Volviendo al guion, una vez terminada la escritura empezaron los negocios y después la preproducción con la elección de las locaciones. Respecto de esto último, Tarantino quiso que los escenarios tuvieran el espíritu desértico de los spaghetti western, lugares que parecen tierra de nadie. En general, en *Bastardos sin gloria* todo parece transcurrir en espacios desolados. Pasa esto incluso en pleno día en una ciudad como París. De ahí que el primer título de la película fuera *Érase una vez en una Francia ocupada por los nazis*, en clara referencia al spaghetti western de Sergio Leone *Érase una vez en el Oeste*.

De paso, el "Érase una vez…" le hubiera permitido a Tarantino ya anticipar desde el título que lo que se iba a ver era una fantasía, lo que es paradójico, ya que supuestamente se estaba ante una película histórica.

Sí, exactamente. De todas maneras terminó usando el título "Érase una vez en una Francia ocupada por los nazis" para nombrar el primer capítulo de la película.

Una cosa que nos intriga tiene que ver con el casting. ¿Cómo se llegó a esos actores?

Bastardos sin gloria es una de esas películas de cuyos actores uno cree que nacieron para el papel. Pero lo cierto es que, como en la mayoría de los casos, se barajaron otros nombres. Por ejemplo, el papel de Diane Kruger (la actriz espía Bridget von Hammersmark) lo iba a tener Nastassja Kinski, quien lo rechazó porque no le gustó el guion final. El papel de Eli Roth (The Bär Jew) lo iba a tener originalmente Adam Sandler, quien tuvo que declinar porque iba a hacer *Funny People*, la obra maestra de Judd Apatow. Albert Finney iba a hacer de Churchill, pero finalmente terminó siendo Rod Steiger (algo que resultó un guiño hitchcockiano más, de todos los que tiene esta película).Y Simon Pegg iba a hacer el papel del crítico de cine inglés que terminó interpretando Michael Fassbender. También había un papel muy pequeño que iba a tener Maggie Cheung, la extraordinaria actriz hongkonesa, pero quedó fuera del montaje y, que yo sepa, la escena hoy por hoy no se puede ver. Una lástima.

Es llamativa la presencia de comediantes como Sandler o Pegg.

Sí, claro. A Sandler y a Pegg sumales el pequeño papel de Michael Myers. Evidentemente esto estaba buscado, hay mucho de humorístico en esta película, mucho de caricatura. El propio Tarantino dijo que su objetivo era hacer un film hilarante con cosas de las que uno en general no se ríe.

Nos quedan Christoph Waltz, Brad Pitt y Mélanie Laurent.

Pitt y Laurent estaban pensados desde un principio. Lo de Waltz fue diferente. En principio iba a ser Leonardo Di Caprio, pero se dejó de lado a este actor porque no sabía alemán y porque Tarantino lo consideraba demasiado joven. Finalmente, después de tanta búsqueda, QT descubrió a Christoph Waltz por casualidad, viéndolo en una novela alemana. Ni bien se enteró de que sabía hablar con fluidez el francés, el inglés, el italiano y por supuesto el alemán, no dudó en contratarlo.

No era una persona con mucho prestigio en su país natal, tenemos entendido.

Para nada, antes de *Bastardos sin gloria* no había participado en ninguna película importante. Tarantino descubrió a un actor extraordinario, pero además supo cómo

dirigirlo para potenciar sus cualidades. Waltz después actuó en otras películas de directores prestigiosos como *El avispón verde*, de Michel Gondry, o *Carnage*, de Roman Polanski, o *Big Eyes* de Tim Burton, pero fue QT quien logró sacar lo mejor de él tanto en *Bastardos sin gloria* como en *Django sin cadenas*.

Ahora bien, vos hablabas de una suerte de "minirresurrección" autoral. ¿En qué sentido lo decís?

Creo que más que una resurrección fue una reinvención. Voy a tratar de explicarme mejor. Creo que con *A prueba de muerte* Tarantino había llegado a una depuración total de un estilo por el estilo en sí, llevando hasta la apoteosis la idea de una narración cerrada sobre sí misma. Hasta *A prueba de muerte*, todo el cine de Tarantino —excepto *Jackie Brown* y parcialmente *Perros de la calle*— eran ficciones que reflexionaban sobre ficciones y que transcurrían en espacios de fantasía. Con *Bastardos sin gloria*, y luego también con *Django sin cadenas*, Tarantino cambiaría sus propias reglas del juego: ya no se trata de un cine que vive en tierras ficticias, sino que está fuertemente anclado en un momento histórico determinado. Por supuesto, en el fondo este díptico está conformado por relatos de fantasía, pero de otro tipo: relatos que sí o sí nos vemos obligados a relacionar con cuestiones muy terrenales como el nazismo, el Holocausto o la esclavitud de los negros en la América del siglo XIX. No por nada hay algo extra en estos dos relatos que los diferencia del resto: tanto en *Tiempos violentos* como en *Perros de la calle*, *Kill Bill* y *A prueba de muerte* hay una intención del cineasta de dejar cosas sin narrar para que se note constantemente que lo que estás viendo es una ficción en la que se cuenta y se elide lo que él quiere. Sin embargo, tanto *Bastardos sin gloria* como *Django sin cadenas* son películas que no se destacan por jugar con los tiempos, y en las que, en rasgos generales, se termina sabiendo todo lo necesario como para que la historia "cierre" bien y no tenga cabos sueltos.

Es una idea de privilegiar más la historia que se está narrando que la mostración de su carácter ficcional. ¿Podría decirse que Tarantino se vuelve más convencional?

En esos aspectos sí, pero igual no creo que pueda llamárseles a *Django sin cadenas* y sobre todo a *Bastardos sin gloria* películas convencionales, por la forma en que abordan lo histórico y su representación en el cine. Pero esa es una cuestión aparte; lo que es

interesante pensar ahora es esta jugada que muestra la gran habilidad de Tarantino para mantenerse vigente. Hay muchos directores de prestigio que surgieron en la misma época que él, y no pocos cometieron el error de encerrarse en su propio universo. Tarantino hizo algo que no se esperaba de él. Siguió teniendo un mismo estilo, pero se encargó de encontrarle una vuelta para hacerlo novedoso, fresco y también polémico. Hizo algo mucho más importante en *Bastardos sin gloria* que volver a ser un cineasta respetado: se transformó de nuevo en un cineasta que está en la picota crítica y despierta odios y amores.

¿Creés que esta forma de polemizar tenga algo que ver con el tema que tocó? Porque no se metió con cualquier cosa, sino con la Segunda Guerra.

Eso desde ya, más aún si tenés en cuenta qué tipos de películas se hacían durante la aparición de la guerra. Cuando Tarantino muestra *Bastardos sin gloria*, ya estaba muy instalado como modelo de representación de la Segunda Guerra un tipo de cine más solemne y trágico. No puede decirse que abordarlo desde el género sea algo novedoso históricamente hablando. Antes de Tarantino se habían hecho cientos de películas de aventuras que transcurrían durante la Segunda Guerra, pero este tipo de cine no es tan frecuente durante el siglo XXI. Ahí tenés largometrajes que abordan el tema desde una seriedad muy fuerte. Incluso *El libro negro*, de Paul Verhoeven, una gran película que tiene sus conexiones con *Bastardos sin gloria*, podía ser un film de espionaje pero estaba envuelto en una gravedad que al largometraje de Tarantino claramente no le interesa tener. Más bien por el contrario: su espíritu está más ligado al de películas de acción y suspenso como *El infierno es para los héroes*, de Don Siegel, *Doce del patíbulo*, de Robert Aldrich, y por supuesto *Bastardos sin gloria* de Castellari. Igual, la polémica fuerte vino acá por otro lado: Tarantino mete también de manera muy consciente la cuestión del Holocausto, que es quizás la tragedia más grande del siglo XX. Y en medio de esto hace una película de acción y aventuras llena, como diría Hitchcock, de suspense. No por nada la película homenajea abiertamente al director inglés al punto de poner directamente una escena de *Sabotaje*.

¿A qué te referís con el suspense hitchockiano?

A lo que literalmente explica Hitchcock que debería entenderse por “suspense” en *El cine según Hitchcock*. Allí, el cineasta inglés distingue entre el recurso de shock y el de

suspense. En el primero hay dos personas que están hablando sentadas a una mesa, y de pronto explota una bomba que había debajo de ella. El espectador, al saber tanto como los personajes, recibe el shock. En el segundo caso, el espectador sabe que hay una bomba debajo de la mesa, mientras las dos personas hablan ignorando este hecho. A partir de ahí surge la sensación de suspenso, al temer durante el tiempo que conversan que ninguno de los dos sepa que hay algo abajo que está por explotar. En realidad es una cuestión de la información que se le da al espectador y de jugar con sus expectativas.

Básicamente, lo que se da en todo momento en *Bastardos sin gloria*.

Todas las escenas de tensión de la película se estructuran bajo ese mismo mecanismo. A veces incluso el ejemplo se da casi literalmente como lo describe Hitchcock, ya que hay algo debajo de los personajes mientras se desarrollan conversaciones: los judíos bajo el suelo mientras hablan Landa y el francés, las pistolas bajo la mesa en la escena final de la taberna, la bomba debajo de la butaca de Hitler. Justamente, la escena que cita Tarantino de *Sabotaje*, de Hitchcock, tiene que ver con un momento de suspenso en el que un chico sin saberlo trae una bomba de tiempo entre las manos, y el espectador no sabe si va a explotar o no.

De todos modos, solo con esta cuestión de la información no hacés nada, necesitás virtuosismo como cineasta, como el que tenía Hitchcock y, si vamos al caso, también Tarantino.

Ah, seguro, pero para ver esa habilidad para mí basta con dos escenas que en ese sentido son de un virtuosismo abrumador: la escena inicial y la de la taberna. En el primer caso, Tarantino se vale de dos elementos claves para generar tensión: uno son las ventanas de la casa de Lapadite, el hecho de que la acción transcurra a pleno día y con las ventanas abiertas; el otro es el sonido. Lo de las ventanas tiene que ver con que, mientras Landa le habla a Msr. Lapadite, vos ves que afuera están los soldados alemanes y tenés el conocimiento de que la familia de Lapadite también está afuera.

Uno, digamos, siente la tensión de que en cualquier momento por esas ventanas se va a ver a los alemanes fusilando a la familia del tipo.

Claro, es un juego similar al que establecía Spielberg en *Tiburón*, cuando hizo que construyeran con muchas ventanas el bote en el que viajan para cazar al escualo, cosa de

que en cada plano veas no solo al cazador, sino también el agua de fondo, desde la que podía asomarse el bicho en cualquier momento. Respecto del sonido, en esa escena de *Bastardos sin gloria* tenés por un lado una exacerbación de sonidos mínimos como ruidos de sillas que se mueven levemente, o el lápiz de Landa que anota con mucho cuidado los nombres de los integrantes de la familia Dreyfus. Son cosas que tienen mucho peso a la hora de establecer tensión, porque sentís el cálculo de cada uno de los movimientos de dos personajes que simulan una situación de normalidad, cuando en realidad uno está muerto de miedo de que lo descubran, y el otro está deseoso de "cazar" a los judíos escondidos. También con respecto al sonido hay otro elemento que provoca tensión: los sonidos ambientes (mugidos de las vacas, gorjeos de los pájaros). Esa tensión tiene que ver más que nada con la sensación de desolación del personaje, una forma de hacer ver que todos los nervios están concentrados en esa casa mientras en el exterior todo transcurre de manera calmada. El último elemento, el de los movimientos de cámara, funciona por contraste: toda la escena transcurre en planos fijos y muy precisos; tal es así que, cuando en un momento Tarantino hace un travelling rodeando la mesa de Lapadite, vos sabés que la cámara va a señalar algo clave. Efectivamente, luego de ese movimiento de cámara vendrá otro en picado-contrapicado que nos mostrará a la familia Dreyfus escondida bajo el suelo y tratando de hacer todo lo posible por no hacer ruido. En la escena de la taberna el suspenso se da por otro lado y tiene que ver sobre todo con el manejo de los planos abiertos que nos muestran permanentemente no solo al oficial de la Gestapo hablando con el espía inglés, sino también todo el entorno. Así es como vemos a la actriz Diane Kruger tratando de disimular su nerviosismo, a Hugo Stiglitz cada vez más furioso y pensando cómo fue azotado, e incluso a los nazis armados atrás, jugando ese juego de cartas pegadas en la frente sin saber que en cualquier momento puede desarrollarse una masacre. A esto que se le suma el oficial de la Gestapo, del que uno sabe de inmediato que detrás de su apariencia amable está tratando de ver si los tipos están escondiendo algo. De hecho, vos sabés que la amabilidad del tipo es impostada porque recuerda mucho a la amabilidad de Landa de la primera escena. Incluso ambos utilizan la estrategia de estar por irse en cualquier momento y después quedarse con alguna excusa. Landa le dice al granjero francés que anota una cosa en su libreta y se va, sin embargo después de anotar empieza a reflexionar sobre las comparaciones entre hombres y animales (alemanes con halcones, judíos con ratas). En la taberna pasa algo similar: parece que el nazi también se va, hasta que "se le ocurre" hacer el juego de las cartas.

A eso sumale al dueño de la taberna, al que la película siempre te muestra observando todo desde el fondo y que tiene una escopeta escondida.

Claro, es una escena que establece el suspenso a partir de una información múltiple: sabés que el crítico inglés está fingiendo y que en cualquier momento puede delatar su condición a partir del acento, sabés que Stiglitz está con muchas ganas de tomar su arma, sabés que la actriz tiene cada vez menos capacidad de disimular su nerviosismo, sabés que los alemanes de atrás están armados, lo mismo que el tipo que atiende la taberna. Hay otra cuestión que pesa mucho tanto en la escena inicial como en la de la taberna: las caras. Hay un gran manejo del rostro de los actores para expresar sentimientos muy contundentes en pocos segundos. Por eso también pesa mucho que escenas como la de la taberna estén tomadas en planos medios que acaparan la mayor cantidad de expresiones posibles, o que tenga tanta fuerza dramática el plano fugaz que muestra a la hija de Lapadite nerviosa antes de irse de la casa, previamente a que empiece el interrogatorio.

O la escena de Lapadite lavándose la cara con tantos nervios que te hace saber que está escondiendo algo.

Seguro, Tarantino no necesita más que eso para darte la sensación de peligro inmediato. Hay igual otro tema importantísimo que no mencionamos a la hora de hablar del suspenso, y que es clave para hablar de las particularidades de *Bastardos sin gloria*: la cuestión del lenguaje. Tarantino decía que esta es una película acerca de un suspenso lingüístico, en la que la palabra es utilizada como arma, ya sea para infiltrarse como para descubrir a alguien. Esto se da de manera muy evidente y humorística en la escena en la que Landa hace hablar en italiano a Aldo Rey, pero se da de manera tensionante tanto en la escena de la taberna como en la del inicio, porque allí el lenguaje se usa en algún punto para descubrir y “desarmar” al rival. Landa le habla permanentemente a Lapadite para finalmente quebrarlo, mide todas y cada una de sus palabras y extiende el interrogatorio para desgastar al rival, le demuestra inteligencia usando la metáfora de las ratas y las ardillas, e incluso haciéndole ver que él les da dignidad a los judíos a los que persigue y mata.

Es verdad, él dice en un momento que sabe a dónde puede llegar el ser humano cuando pierde su dignidad.

Es un momento tremendamente intimidante, porque Landa le dice de manera indirecta que él persigue a los judíos por razones no ideológicas sino, digamos, “laborales”. Con ese dato le revela a Lapadite su total falta de escrúpulos. Finalmente termina de desarmarlo con lo de la pipa, que es siniestro pero absolutamente brillante. Es por un lado una pipa mucho más grande que la que fuma Lapadite, y por otro lado es la pipa de Sherlock Holmes. Es interesante pensar que en una escena tan hablada, en la que el lenguaje se usa tan ostensiblemente como arma, finalmente un gesto teatral, como una pipa, es lo que termina quebrando por completo al otro.

Hablabas de que Landa utiliza la metáfora de las ratas para intimidarlo y demostrar su inteligencia. Es curioso, pero algo similar hace el nazi de la taberna con el juego de las cartas en la frente.

Seguro, esa exhibición de inteligencia es también una manera de decirle indirectamente al otro que tiene que actuar con cuidado porque la persona que está frente a él tiene agilidad mental y lo puede descubrir. Después de todo, qué es más inteligente que desarmar al otro con palabras, sin fuerza bruta, valiéndose más que nada del lenguaje para descubrirlo. En algún punto, uno de los aspectos más impresionantes de *Bastardos sin gloria* es que el lenguaje tiene una función mucho más allá de lo comunicativo. No se habla mucho porque quieran decirse muchas cosas, se habla con otro tipo de objetivos. Landa habla mucho porque sabe que mientras más tiempo esté ahí más le va a costar a Lapadite seguir fingiendo. Lo mismo con el oficial de la Gestapo: habla una y otra vez, y lo obliga al otro a hablar para que se le note el acento. Este estiramiento del lenguaje es el que provoca que las escenas sean tan largas. Tarantino se mete en diálogos muy extensos: toda la escena inicial, por ejemplo, dura veinte minutos, y la de la taberna más de media hora. Muchas veces los cambios de idioma tienen una función muy precisa: ya al principio el personaje de Hans Landa utiliza el inglés para engañar a los judíos que viven en la casa del francés y poder asesinarlos.

Sí, y además el idioma tiene también otro tipo de funciones, como la de expresar la identidad de una persona. Me acuerdo de la escena en la que el inglés decide morir hablando su propia lengua.

Claro, y el gesto de caballerosidad guerrera del alemán que le permite utilizar ese lenguaje y hasta se pone a conversar con él en inglés. Es un gesto de una emotividad

muy rara. Y hay más cosas referentes al idioma que tienen significaciones dramáticas importantes: el hecho de que Aldo Rey solo sepa hablar inglés como una forma que tiene la película de mostrar su brutalidad, o uno de los detalles lingüísticos que más me gustan de la película: Shoshanna va a utilizar el idioma inglés, el mismo que utilizó Landa para distraer a su familia antes de que sea asesinada, para darles su mensaje de venganza a los alemanes.

Nunca había pensado en eso; ahora me cierra más que Shoshanna haya dicho eso en inglés y no en su idioma natal.

Claro, además utiliza el inglés en un contexto en el que los nazis no solo están a punto de morir, sino que están a punto de hacerlo encerrados en un lugar pequeño, como su propia familia lo estuvo antes de ser masacrada. Pero el hecho de que Shoshanna use el idioma inglés te señala además otra cosa: en cuatro años ella se esforzó por aprender el idioma por el que cayó la gente que quería y que hizo que ella quedara huérfana. Eso habla más de su espíritu de venganza y del rencor que llevó durante casi un lustro que de cualquier otra cosa.



El enorme escenario de *La ventana indiscreta*, película con la que *Bastardos sin gloria* establece una relación lateral.

Además en *Bastardos sin gloria* hay todo un trabajo estético sobre el idioma.

Bueno, ese es otro tema: el trabajo estético sobre el lenguaje. *Bastardos sin gloria* es una oda a los acentos, ya sea el francés, el alemán, el italiano o el inglés. Hay un trabajo sobre el tema de la musicalidad idiomática que es de un virtuosismo extraordinario. Ayudó mucho la preocupación de QT por escribir el guion en inglés primero, y hacerlo traducir por gente especializada en esos idiomas para darle una musicalidad determinada. Esta obsesión de QT también queda demostrada en el hecho de hacer que los que hablan alemán sean alemanes, los que hablan francés sean franceses y los actores que hablan varios idiomas sean realmente políglotas. *Bastardos sin gloria* demuestra que quizás Tarantino sea el director más preocupado sobre la belleza del lenguaje. No encuentro otro realizador en la historia del cine que se haya ocupado tanto de eso. Godard a veces podía interesarse en la belleza de los acentos de los extranjeros cuando hablan francés, o en determinados juegos de palabras, pero está claro que QT lleva esta cuestión de la musicalidad de los idiomas a extremos que al menos yo nunca vi. *Bastardos sin gloria* es el ejemplo más acabado de esto.

Digamos que el tipo toma como excusa la Segunda Guerra para hablar de idiomas.

No, al contrario —y esto Tarantino lo dijo en varias entrevistas—, *Bastardos sin gloria* es la única película sobre la época nazi que habla de la cuestión idiomática como un elemento particular, y de que la Segunda Guerra Mundial fue después de todo la última guerra en la que un conjunto importante de gente blanca se enfrentó a otro conjunto importante de gente blanca. En esa época muchas veces un alemán, para poder hacerse pasar por un inglés o viceversa, tenía que saber bien el idioma. En la Segunda Guerra muchos espías eran descubiertos, por ejemplo, por pronunciar mal un acento, o por decir mal una palabra. Eso también podía pasar en la Primera Guerra, pero en esa época hubo una mayor caballerosidad entre rivales. La Segunda Guerra fue mucho más cruenta, y si te descubrían era muy probable que te mataran. Era mucho menos duro ser un prisionero en la Primera Guerra que en la Segunda, sobre todo si te agarraban los rusos, los alemanes, o incluso los norteamericanos. Viéndolo por el lado de la supervivencia, hubo casos de polacos sobrevivientes del Holocausto que lograron cruzarla frontera haciéndose pasar por alemanes porque conocían muy bien el idioma.

¿Esa no es una forma de reducir la importancia de la Segunda Guerra? Digo, observar la cuestión lingüística en lo que fue la batalla más sangrienta de la historia.

Yo, por el contrario, más que de reduccionismo te hablaría de un enfoque nuevo. O sea, Tarantino toma un tema como la Segunda Guerra, del cual podés reflexionar sobre miles de cosas: la muerte, la violencia, la autodestrucción de la raza humana, la noción del enemigo, la libertad, etcétera. Pero él se fija en algo en lo que nunca se había ahondado antes, que es la cuestión lingüística. Ve esa particularidad de la guerra en la cual un mal acento podía significarte la muerte. Para llegar a esa conclusión primero tenés que tener una cabeza muy especial en el mejor de los sentidos, que te permita descubrir un aspecto en el que —creo yo— ningún cineasta se ha fijado nunca. Es muy complicado decir algo nuevo sobre un tema del que se ha escrito y filmado tanto; para hacerlo tenés que estudiar mucho la historia y tomártela muy en serio. Hay montones de películas de la Segunda Guerra que vos te podés imaginar que pueden transcurrir en cualquier otra batalla, porque tratan cuestiones muy universales como la muerte, la adrenalina de las trincheras, etcétera. Sin embargo, esta cuestión lingüística solo puede aplicarse particularmente a esta guerra, a este pedazo muy preciso de la historia.

Hablando de idiomas, recuerdo una crítica de Marcos Rodríguez hecha para *El Amante Cine* en la cual decía que justamente por eso la película terminaba con el punto de vista de Landa, porque era el punto de vista del tipo que hablaba los cuatro idiomas que se escuchan en la película (alemán, francés, inglés e italiano). Quizás por eso uno siente que el verdadero protagonista de la película es él.

Sí, claro, ayuda además que su personaje sea el que más tiempo está en pantalla, además de que es el mejor personaje que haya construido Tarantino, lo que es decir.

Es alguien que se aleja por completo del estereotipo del nazi que se ve en el cine.

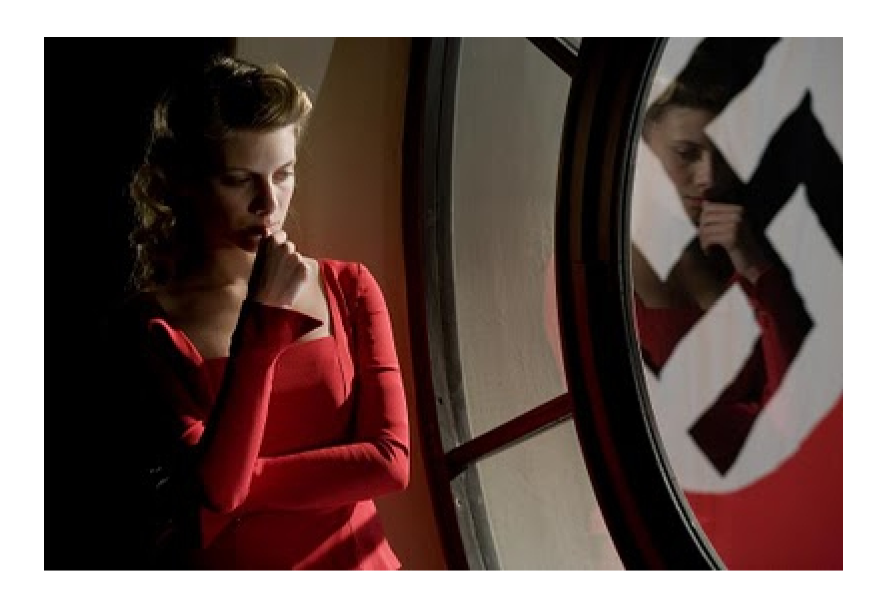
Es uno de los nazis más refinados que aparecieron en el cine, un políglota y detective genial con un sentido de la ironía muy sofisticado. Igual es interesante pensar que de alguna manera Landa obedece a una realidad histórica: es uno de los tantos nazis oportunistas que hubo en su tiempo, gente que no era necesariamente hitleriana pero que adhirió al partido nazi por la plata y el nivel de vida que podía tener. Tipos de un

cinismo aberrante que entendían que lo que se estaba haciendo era de una falta de ética horrorosa, pero a los que les gustaba demasiado vivir bien como para llevarle el apunte a eso. La época nazi estaba marcada por la corrupción y las grandes fiestas, algo que refleja tanto Visconti en *La caída de los dioses* como Spielberg en *La lista de Schindler*. Desde este lugar, un amante del hedonismo como Landa no debe estar muy alejado de la realidad de ese tiempo. Es un psicópata hecho y derecho al que solo le importa su propio beneficio y nada más que eso: no le importa si tiene que convertirse en "el cazador de judíos" y dos años después matar a Hitler en un acto de traición al partido que representa. Hay una cuestión muy interesante que habla del hedonismo de Landa —algo que también mencionó Marcos Rodríguez en esa crítica—: la tranquilidad con la que se mueve, como si el ejercicio físico fuera ajeno a sus intereses y solo le interesara disfrutar de las comidas, bebidas y sobre todo del lenguaje que habla y escucha. Se puede decir que es un buscador de placer en estado puro, ya que lo busca hasta en algo tan cotidiano como el idioma. También es un tipo de un ego descomunal, de ahí que la única vez que lo veas hacer un esfuerzo físico sea cuando ahorca a Bridget porque trató de engañarlo con algo tan burdo como la anécdota de que estuvo escalando montañas con sus amigos supuestamente italianos. Se siente tan insultado de que lo hayan tratado de idiota que decide matar a la mujer ahorcándola.

Hay algo que nunca queda del todo claro en la película: si Landa se da cuenta de que Shoshanna es o no es la dueña del cine.

¿Vos decís la escena del café, en la que Shoshanna termina de hablar con Goebbels y Landa empieza a hacerle preguntas y le dice que se sirva el strudel con la crema? Para mí seguro que sabe. Fijate que le hace algo similar a lo que le había hecho a Lapadite antes: "apoderarse" de su comida. En el caso del primer interrogatorio, lo primero que hace Landa es pedirle leche al granjero; en el caso de Shoshanna, hace que ella coma strudel con crema. Además hay un detalle muy sutil: en el primer interrogatorio, Landa le pide el segundo vaso de leche a Lapadite y este vaso es dejado a medio terminar ni bien averigua dónde están los judíos. El vaso indica que a Landa no le interesaba tomar la leche, sino mostrar cómo se apoderaba de los productos del granjero. Cuando termina de hablar con Shoshanna en la escena del café, Landa apaga su cigarrillo en la torta strudel a medio terminar y se va. El sentido acá es el mismo: mostrarle a Shoshanna que no había pedido el strudel con crema para comerlo, sino para jugar a una escena de

poder. La diferencia básica es que en el primer caso Landa desarma a Lapadite a pura presión lingüística y detalles como el de la pipa, y acá finge que se olvida de la pregunta que tenía que hacerle a Shoshanna —algo que uno piensa imposible para un tipo tan meticuloso como él— y se va del lugar.



Brillante plano de Shoshanna Dreyfus (guiño al famoso judío víctima del antisemitismo francés y defendido por Zola en su *Yo acuso*) estableciendo una relación cromática con la esvástica, símbolo de su obsesión de venganza.

Digamos que, si tomamos esta interpretación, Landa le perdona la vida dos veces a Shoshanna: en la escena inicial y luego en ese interrogatorio. ¿Por qué va a hacer algo así?

Me parece que tiene que ver más que nada con un regodeo en su propio poder; él elige en la escena inicial quién vive y quién muere. Por eso, que le perdone la vida a Shoshanna, en vez de mostrarse como un gesto de bondad, se siente como un gesto de psicopatía aún mayor del tipo. No es que lo haga de magnánimo; es una forma de jugar con la vida ajena arbitrariamente: a estos los destruyo, pero a esta persona, porque se me canta, la dejo vivir.

Esta construcción tan atractiva y sofisticada del villano recuerda mucho a lo que decía Hitchcock de que una película es mejor cuanto superior es el villano.

Sí, seguro. Igual creo que el villano más parecido a Landa que hizo Hitchcock ha sido el Bruno de *Extraños en un tren*, que al igual que Landa es un tipo hedonista, fascinante por su sentido del estilo y su inteligencia superior a la media. Creo que la diferencia básica entre Bruno y Landa tiene que ver con que Bruno siente afecto por otra persona —aunque sea un afecto perverso, retorcido, pero afecto al fin—, mientras que Landa no parece manifestarlo por nada ni nadie. Ese tipo de cosas es el que siempre hizo inquietantes a muchos villanos hitchcockianos, esa conexión inquietante con lo normal y lo cotidiano. O sea, están completamente dementes, pero también pueden amar como nosotros, tener residuos de conciencia. Landa es un enigma menos en la posibilidad de una conciencia que en las diferentes formas en las que puede expresar su maldad y su ego infinito, a veces incluso representadas, como vimos antes, en el hecho de dejar vivo a alguien como un gesto de magnanimidad bastante dudoso.

Además tiene esta cuestión de simular y después dejar de hacerlo, de ser amable hasta que ya no tiene que serlo.

Es esa amabilidad impostada la que lo vuelve inquietante. Eso mismo es lo que inquieta por ejemplo del personaje de Jules en la escena del departamento de *Tiempos violentos*: no solo la forma en la que intimida, sino la forma en la que simula ser educado y amable con esos chicos cuando uno sabe que está fingiendo. De hecho, yo siempre señalo las semejanzas que hay entre la manera que tiene Jules de abordar a los chicos del departamento con la manera en que Landa aborda a Lapadite: con ese comportamiento que va de la amabilidad excesiva a la brutalidad. Solo que en el caso de Landa esto es mucho más sutil y sofisticado. Y además, mientras Jules hace esto una sola vez en la película, Landa parece vivir así la mayor parte del tiempo. Solo hacia el final de la película, cuando Aldo Rey lo tiene esposado y le pregunta qué va a hacer con su uniforme, Landa se queda sin palabras. Uno se da cuenta inmediatamente de que perdió todo poder justamente porque no tiene más vocabulario; este tipo que hace pocos minutos estaba burlándose del acento italiano de Rey haciéndolo hablar una y otra vez ahora está mudo ante Rey, que antes de marcarle la esvástica en la frente le hace esa suerte previa a la tortura, en la que le pregunta que va a hacer con el uniforme.

Las mismas palabras que Aldo Rey le dice al primer nazi al que le hace la esvástica…

Sí, una suerte de frase previa a la ejecución, como el recitado de la Biblia que hacía Julius antes de dispararle a alguien en *Tiempos violentos*.

Claro, es muy irónico. Porque al principio de la película Landa usa la actuación frente a Lapadite como forma de intimidación, y al final es Aldo Rey el que hace un discurso armado frente a él, justamente con el mismo objetivo de intimidar.

Bueno, es que justamente esa clase de ironías le suman aún más atractivo a Landa. El personaje empieza en situación de victimario y termina en víctima de otro. Fijate que Landa termina del mismo modo en que estaban sus víctimas judías al principio del film: boca arriba, impotente frente a una autoridad mucho mayor que él a quien el mismo Landa termina llamando demente. Incluso hay otra ironía en la película: pocos minutos antes, cuando lo están trasladando en la camioneta, Landa juega con el mismo cuchillo con el que van a hacerle la esvástica. Pero son esos detalles sutiles los que vuelven al personaje sumamente atractivo de analizar y de ver. Landa es, si se quiere, el ejemplo máximo de una de las propuestas de la película: un espectáculo de lo oscuro.

¿Por qué te parece que es así?

Porque toda la película está hecha para conectarte con esa oscuridad. No solo te hace sentir fascinación por Landa, también convierte al "héroe" en un sádico como Aldo Rey, o crea expectativa por una persona que está por ser reventada a batazos. En algún punto todo esto es una lógica de raigambre hitchcockiana. No hay que olvidarse de que Hitchcock trató como pocos de que el espectador sintiera empatía por personajes con un costado siniestro: un necrófilo en *Vértigo*, un voyeur en *La ventana indiscreta* y un asesino serial en *Psicosis*. Y hay algo curioso: hubo quienes vieron en esta fascinación por lo violento y por los personajes oscuros de *Bastardos sin gloria* una suerte de rasgo fascista o nazi cuando en realidad, si hay algo que difícilmente podría plantear el fascismo y muchísimo menos el nazismo, es la idea de un espectáculo que nos conecte abiertamente con una atracción por lo oscuro o siniestro. Un tipo como Hans Landa hubiera sido inviable como representación cinematográfica durante la época nazi. Y Hitler y Goebbels tenían una idea muy conservadora y estrecha sobre el arte y la estética. No creían más que en un arte perfectamente armónico, en el sentido de un arte que solo tenía que imitar a las perfectas formas griegas o romanas. La idea de antihéroes brutos como Aldo Rey no eran modelos que ellos querían para su cine. Hitler y

Goebbels, además, tenían toda una idea sobre el arte y su relación mimética con el espectador. O sea, ellos creían que el espectador veía algo en cine, o en pintura o en lo que sea, y eso influía más tarde en su comportamiento. Para ellos el ciudadano alemán tenía que ver un arte que lo conectara no con lo oscuro, sino con el mundo armónico al que ellos aspiraban o con personalidades heroicas y sacrificadas. Pensá que el nazismo estaba empeñado en construir una sociedad perfecta como fuera, de ahí que era necesario negar esos impulsos oscuros con los que el arte te podía conectar. Te voy a dar un ejemplo práctico: en la época nazi existía un grupo de artistas que se llamaba los Bastardos de la Renania, que pintaban cosas muy violentas justamente porque decían que eso conectaba al que los veía con sus propios instintos oscuros. Los Bastardos hacían eso porque, a diferencia de Hitler y compañía, no creían en una idea mimética del arte, sino que tenían una idea catártica del arte, más cerca si se quiere de una sensibilidad aristotélica. O sea, según los Bastardos de la Renania vos veías arte violento y de algún modo era liberador, porque liberabas un costado oscuro que era mejor que explotara mientras veías una obra artística, cuando no le hacías daño a nadie, que en un tu vida cotidiana. Tarantino también se la pasa hablando todo el tiempo de la violencia "catártica" de sus películas. Y tampoco cree que quien ve algo violento después va y lo imita, como creían Hitler o Goebbels.

Es raro lo que decís de Hitler, ¿no? Que aborrecía la violencia…

La violencia en pantalla o, mejor dicho, el juego del morbo y la identificación con personajes oscuros. De más está decir que derramar sangre la derramaba sin problemas para llegar a su objetivo. Es muy cínico pensar esa contradicción, pero ese es un comportamiento que se da seguido en las dictaduras. En muchos momentos dictatoriales normalmente las representaciones cinematográficas solían rehuir de la violencia y querían mostrar mundos perfectos que funcionaran como ejemplo para el ciudadano. Acá en Argentina, sin ir más lejos, pasó eso en la última dictadura militar. Tenías en la pantalla las películas estúpidas y color de rosa de Carreras, Rinaldi y Ortega, mientras en la calle corría la sangre. Y, si ves las películas más representativas de la propaganda nazi como *Olympia* o *El triunfo de la voluntad* (ambas de Leni Riefenstahl), vas a notar que lo que se promociona ahí es la armonía de los cuerpos. Es interesante que *Bastardos sin gloria* se proponga como una película tan ferozmente catártica justamente porque la noción de catarsis, por ser siempre desmedida y por ende imperfecta, atenta

contra la idea de armonía. Hitler acá no muere de un disparo, sino que primero lo revientan a balazos, después explota y sus restos quedan quemados en un cine que se incendia. Hay una lógica de lo brutal hasta el absurdo, una catarsis tan bestial que termina rehuyendo de cualquier noción de equilibrio.

Lo que decís de los Bastardos de la Renania es interesante. ¿ Tarantino lo tomó para el título *Bastardos sin gloria*?

El título viene de una película italiana de Enzo Castellari. De todas maneras, yo no creo que QT desconozca este movimiento de la Renania; por lo menos *Bastardos sin gloria* muestra mucho conocimiento de la época nazi con el detalle de poner un crítico de cine heroico y todo. Eso lo hace Tarantino porque en la época nazi se había prohibido la crítica de cine. De hecho, lo dice el personaje de Goebbels en una escena eliminada de la película.

¿En serio se prohibió la crítica de cine durante la época nazi?

Sí, se decía que era una siniestra invención judía que ponía el gusto personal por sobre lo que los nazis llamaban "la verdad del pueblo". Lo del crítico de cine heroico tiene que ver un poco con eso, es un guiño a la época, si se quiere. También es un guiño a la época muy claro lo del cuadro feo de Hitler que están pintando. Que ese retrato sea de un mal gusto increíble también habla de la época. Los cuadros que glorificaban a Hitler en general eran bastante horribles. No solo por lo ideológico: estéticamente eran muy feos. Una vez vi una suerte de estampita que se le repartía a la población alemana con Hitler vestido como herrero, que era espantosamente fea.

Antes de empezar la entrevista dijiste que *Bastardos sin gloria* era la peor pesadilla para Hitler. ¿Por qué?

Porque la película explota de una manera muy consciente cuál fue el legado nazi para el imaginario colectivo, cuál fue su sello en la historia del siglo XX o en la de la humanidad toda, y te muestra que fue el peor posible. Esto es importantísimo porque una de las misiones más importantes de Hitler era construir una Alemania nazi que fuera recordada, con el correr de los siglos, con el respeto con que se mira la civilización romana o la griega. Esto lo explica muy bien Eric Michaud en un libro excelente que se llama *La estética nazi*. En *Bastardos sin gloria*, sin embargo, se muestra a las claras que

el legado nazi ha sido tan aberrante que uno siempre los ve como villanos que deben vencerse, no importa quién esté del otro lado y tampoco quién vista el uniforme nazi. Fijate en lo siguiente: dividí la película entre los personajes nazis y los que los combaten, y te vas a dar cuenta de que Tarantino hace prácticamente lo opuesto que muchas películas norteamericanas sobre el nazismo, en las que quienes combaten a los alemanes son gente maravillosa y con códigos, y los nazis son todas personas siniestras. En *Bastardos sin gloria* tenés, del lado de los nazis, a gente que está dispuesta a morir a batazos con tal de no delatar a sus compañeros, a un pibe que dice que después de la guerra va a quemar el uniforme y se va a reunir con su mamá, a un padre primerizo que no quiere seguir matando a nadie y accede a tirar un arma, todo para ser después asesinado a traición. Si hasta Hitler está más presentado como un pelele ególatra que como otra cosa. Por otro lado, de los que combaten a los nazis, el único "potable" es el crítico de cine inglés. Los demás son los bastardos, que son gente llena de odio. Su jefe Aldo Rey además es un psicópata que asegura que los nazis no tienen humanidad, cuando la película claramente te muestra que hay nazis con sentido del honor. Y esta chica Shoshanna Dreyfus está tan enceguecida con su venganza que no solo no se venga de la persona que mató a su familia (Hans Landa), sino que en medio de la locura termina ayudándolo a construir su poder. O sea, en la película los que combaten a los nazis suelen ser más viles que los propios nazis, pero vos te ponés del lado de los que pelean contra el ejército alemán porque sabés lo que el nacional socialismo, con toda su filosofía aberrante y ese horror que fue el Holocausto, representa para el siglo XX. Pensá en la famosa escena en la que los bastardos sin gloria sacan las cabelleras de los nazis y torturan física y psicológicamente a los soldados. Es gente que se alegra de que un nazi esté siendo reventando a batazos. Si estos bastardos estuviesen haciéndoles eso, no sé, a soldados del ejército francés, nunca pensarías a los bastardos o a Aldo Rey como "los buenos"; lisa y llanamente verías una película sumamente oscura y regodeada en la maldad, en la que un conjunto de locos o de enfermos de venganza les ganan a muchos soldados honorables. Es como decía antes: hay muchas películas de la Segunda Guerra que a uno le dan la impresión de que podrían transcurrir en cualquier parte; sin embargo, *Bastardos sin gloria* se construye desde la lógica de un tiempo y también desde un saber del espectador.

Entonces para vos la película concibe a los bastardos psicóticos como un mal necesario.

No sé si “mal necesario” es el término indicado, porque no es que la película te dice que para eliminar a los nazis había que ser un psicópata. Simplemente te presenta a unos personajes dementes y llenos de odio que, como están combatiendo contra algo históricamente tan oscuro, hacen que te pongas de su lado. El caso claro es Aldo Rey. El personaje es lisa y llanamente un demente mayor, sin embargo no te molesta ese rasgo de su personalidad porque está combatiendo contra un símbolo aberrante para el siglo XX que ha quedado históricamente como algo tan siniestro que estás dispuesto a todo para verlo destruido. Es más, el mayor responsable de la ucronía final de matar a Hitler no es otro que Hans Landa, el personaje con menos códigos de la película, el psicópata y cínico que al principio del film mató a toda esa familia judía y que se fue acomodando a su conveniencia según pasaba el tiempo. Ese personaje es el que nos termina “regalando” la ucronía de matar a Hitler. Y uno acepta esto por lo que significó Hitler para la historia. Por eso también es importante que el plano final de la película sea una subjetiva de Hans Landa. Landa es un pragmático capaz de hacer cualquier cosa para llegar a su objetivo, incluyendo sacrificar cualquier principio moral. En cierta medida, lo que hace QT es más extremo que lo que hace Hitchcock en *Psicosis*. Porque Hitchcock en esa película te hace sentir simpatía por un personaje oscuro como Norman de manera prácticamente instintiva, pero en *Bastardos sin gloria* Tarantino te pone del lado de personajes sumamente oscuros y se basa en tu saber histórico para darte una filosofía al respecto. O sea, te hace aceptar estar del lado de gente sádica por la cuestión práctica de eliminar de manera urgente una cultura aberrante. Por eso digo también que te pone en una situación maquiavélica, en el sentido de lo que realmente significa eso. Te hace renunciar a cuestiones morales con tal de llegar a un objetivo que vos considerás demasiado importante de resolver. Vos como espectador querés ver a los nazis vencidos, y lo que tenés a mano en ese momento es a gente como Aldo Rey, Shoshanna o Landa, y lamentablemente algunos soldados con uniformes nazis que tenés que vencer son tipos con códigos, o padres primerizos a los que en realidad les tocó ese contexto en gracia. Pero bueno, vos como espectador caés en ese juego extremadamente práctico. Siempre pongo un ejemplo de esa película que habla de esta lógica de belicismo urgente: cuando Shoshanna y Zoller se matan entre ellos, ahí Tarantino pone un ralentí de un alto poder emotivo que muestra su tragedia amorosa, pero de pronto corta la canción emotiva de manera brutal y sigue con los soldados judíos planeando cómo matar a Hitler. Esa es una manera de decir que estamos en tiempos de guerra, que

no hay tiempo para concentrarse en tragedias de historias de amor frustradas, que hay que actuar urgente.

¿Ahora, no hay una manipulación moral del espectador muy cuestionable por parte de Tarantino?

Hay películas que tienen una moral particular con la que uno puede sentirse más o menos cómodo. La de *Bastardos sin gloria* es una lógica maquiavélica[37] aplicada a un conflicto como la Segunda Guerra. O sea, te da un fin lo suficientemente importante a nivel histórico como para que estés dispuesto a lograrlo por cualquier medio. Al ser una película así, está despojada de una idea "reflexiva" sobre el porqué del fenómeno nazi. Te dice: hay nazis, los nazis son el símbolo más aberrante del siglo XX, hay que destrozarlos lo más rápido posible y con lo que haya a mano. Podés considerarlo cuestionable perfectamente, lo interesante de todos modos es que esta lógica, aun cuando pueda detestarse, es mucho más interesante que la de muchos otros films que solucionan el problema con héroes maravillosos que combaten contra nazis que son reflejo del mal absoluto. Lo de Tarantino es más complejo, más inquietante, es una visión más osada que no te pone en posiciones tan fáciles. Y te digo más: aun cuando sea una película regodeada en lo farsesco, no hay poco de realidad histórica. A los críticos que se quejaron en su momento de que en la película lo que soluciona todo es la violencia, habría que decirles que los nazis fueron vencidos esencialmente con eso. Es incómodo decir esto porque a veces pareciera políticamente incorrecto hablar de una violencia útil, pero lo cierto es que es muy difícil imaginar mecanismos de diplomacia con los altos jerarcas del nacional socialismo si obedecían a un tipo tan demente como Hitler, y es imposible afirmar que en la Segunda Guerra Mundial la violencia contra los nazis no sirvió de nada. Si te horrorizás porque *Bastardos sin gloria* hace que los que vencen a los nazis sean dementes o psicópatas, bueno, históricamente hablando, el ejército rojo soviético, que fue esencial para vencer a los nazis, estaba conformado por gente muy salvaje que llegaba a los pueblos de Alemania y violaba a las mujeres alemanas. Aplicando nuevamente una lógica maquiavélica, no es que eran lo mejor, eran lo posible, lo que había a mano.

37No faltará algún quisquilloso que me diga que Maquiavelo como figura no pensaba eso y que quería la República, así que aclaro que cuando hablo de "maquiavélico" me refiero al pensamiento que el florentino propone en *El príncipe*.

Igual se cuestionó que en el film la violencia no tuviera consecuencias; o sea, se revienta a la gente y se sigue de largo sin cuestionar nunca esos actos.

Bueno, mi contestación a esa objeción es que, si quieren ver películas que cuestionan la idea de venganza y violencia en tiempos recientes, vean *Sweeney Todd*, *Una historia violenta* o *Los imperdonables*, por decir tres títulos que tienen esto en común. Pedirle a *Bastardos sin gloria* que cuestione moralmente la violencia que exhibe es caer en el error en el que muchas veces caemos los críticos: exigirle a una película algo que no es. *Bastardos sin gloria* no analiza las consecuencias de la violencia por el sencillo hecho de que se detiene en el momento en que la Segunda Guerra llega a su fin, y el tiempo de reflexionar sobre la violencia que se ejerció ni siquiera empieza. Termina "en caliente", con los nazis y los que los ejecutaron muertos o inmolándose en medio del éxtasis, o todavía mecanizados en su ejercicio de asesinato. Y a las pruebas de esto último me remito: al final Aldo Rey y el único bastardo que queda siguen haciendo lo mismo que hacían antes de una guerra que terminó hace minutos. Lo más cercano a analizar las consecuencias de la violencia que tiene la película es cuando Shoshanna siente remordimiento por matar a Zoller, pero nuevamente esto es fugaz porque en medio de la adrenalina de la acción bélica no hay tiempo para reflexionar sobre el acto de matar en sí. Lo que sigue después a la película no le interesa ni tiene obligación de que le interese.

Hablemos de otro tema, de la utilización del cine como arma. Digo, este llega a utilizarse hasta para matar a Hitler en la película.

Lo mata doblemente, primero porque muere en una sala de cine que se incendia a raíz de un celuloide que es quemado y en la que una película le anuncia la muerte, y segundo porque Tarantino usa una ficción cinematográfica para matarlo. Hay también algo simbólicamente muy fuerte en el hecho de que Shoshanna sacrifique su colección de películas para llegar a este objetivo: el asesinato de Hitler es más importante que cualquier film. Es un gesto muy autoconsciente, teniendo en cuenta que el director es otro conocido coleccionista de películas, alguien caracterizado por una cinefilia feroz pero que también es consciente de que hay hechos políticos e históricos que están por sobre el cine. Lo interesante de Shoshanna es que a través del cine ve también, al final de su existencia, el valor de la vida humana. Esto pasa cuando, después de dispararle, lo ve a Zoller reflejado en la pantalla de cine, y tiene por primera y última vez un

sentimiento de culpa por haber matado a alguien. Es algo similar a lo que le pasa al propio Frederick Zoller con la gente a la que mató como francotirador. El personaje se la pasaba diciendo orgulloso cómo había matado a decenas de personas desde una torre, pero cuando se ve a sí mismo como actor reproduciendo esos actos siente culpa por lo que hizo. Como si el cine de pronto les sirviera a estos personajes para tomar mejor conciencia de sus actos y ver las cosas desde otro lugar, como si a veces las cosas se vieran más claras cuando las ves en una pantalla que cuando las tenés en frente. Volviendo a la lógica hitchcockiana, es lo que le pasa a Scottie Ferguson en esa reflexión sobre el acto de ver cine que es *La ventana indiscreta*: el personaje se relaciona mejor con sus sentimientos con lo que ve tras el telescopio que con lo que tiene al lado. Así es como se siente más excitado con la Miss Torso que ve por el telescopio que con su novia, que está a su lado —interpretada por la mucho más hermosa Grace Kelly—. Lo que le pasa a Ferguson con Miss Torso es lo mismo que le pasa a Shoshanna con el Zoller de la pantalla, o a Zoller cuando se ve a sí mismo disparando a la gente. Pienso que hay algo de sueño cinéfilo optimista en eso: la idea de que el cine puede revelarnos verdades que seríamos incapaces de percibir en nuestra vida diaria. También hay otra cosa que es interesantísima sobre lo que pasa con la pantalla de cine en *Bastardos sin gloria*, que tiene que ver con algo que decía gente como Horacio Quiroga o André Bazin: la posibilidad que tiene el cine de hacer hablar a los muertos, de inmortalizar a personas en el tiempo; temática de la que también habla por supuesto el compatriota Bioy Casares en *La invención de Morel*. Esto también atañe a lo que pasa con Zoller y Shoshanna. Zoller está moribundo en el suelo pero su imagen en pantalla la interpela a Shoshanna. Lo de Shoshanna es más fascinante, porque ella muere en la sala de proyección pero su imagen queda plasmada en la cinta de película, de modo tal que su figura filmada es la que termina dando la orden de incendiar el cine. Lo interesante del tema es que la Shoshanna que muere en la sala de proyección es la que había sentido remordimiento por matar a una persona, y la que fue filmada y da la orden en la pantalla es la que está tan cargada de odio que disfruta la idea de quemar vivos a decenas de personas. En algún punto, el cine terminó desdoblándola: la mujer que muere no es la misma que la que habla tan suelta de cuerpo del “rostro de la venganza judía”. Uno hasta puede imaginarse que, si Zoller no hubiera matado a Shoshanna, capaz ella no se hubiera atrevido a matar a toda esa gente y hubiera frenado la proyección.

Hablando de Zoller y Shoshanna, esa parece una historia de amor frustrada y trágica.

Es uno de los aspectos que más me gustan de la película. En alguna medida parecen dos almas gemelas separadas por el contexto. Los dos son cinéfilos, los dos mueren en el mismo lugar, los dos "siguen vivos" en los fotogramas de una misma película que los toma en primer plano y hablando en inglés, y los dos se habían salvado prácticamente de milagro. Shoshanna tendría que haber muerto en la masacre de la escena inicial pero termina viva, Frederick Zoller tendría que haber muerto en ese campanario pero una habilidad extraordinaria como francotirador lo salvó. A esto se suma que los dos son provocadores de masacres: Shoshanna incendia el cine, Zoller mata a cientos de norteamericanos desde su lugar como francotirador. Quizás la diferencia entre ellos es que uno supone que hay algo más oscuro en Zoller de lo que en realidad se ve. Shoshanna puede ser muy bestial, pero es un bestialismo muy transparente. Zoller revela una oscuridad oculta cuando pasa de ser una persona amable y con remordimientos a decirle a Shoshanna que nadie le dice que no a él, es como si le saliera el tirano de adentro.

¿Vos decís que Zoller nunca siente remordimientos reales por haber matado a esos soldados estadounidenses?

No, creo que sí los siente. Se lo ve mal cuando se ve a sí mismo como actor de la película matando a esos norteamericanos, pero creo que en esa actitud con Shoshanna revela que al final se termina imponiendo el oficial que goza de mostrar poder por sobre cualquier conciencia.

Hablemos de la recepción de la película.

El film estuvo en competencia por la Palma de Oro en Cannes y tuvo varias nominaciones al Oscar. La Palma y el Oscar ese año los ganaron para mí dos películas muy inferiores a esta, como *La cinta blanca* y *Vidas al límite*, respectivamente. Respecto del éxito, se convirtió en la película más recaudadora que Tarantino había hecho hasta ese momento y superó con creces su costo (globalmente, recaudó más de 300 millones de dólares). Lo único que no tuvo una respuesta tan contundente fue la banda de sonido, quizás con cierta justicia porque es el disco menos inspirado de

Tarantino. Tiene la curiosidad de ser la única banda de sonido tarantiniana sin ningún tema consistente en diálogos. Raro, por ser la película de él más preocupada por lo lingüístico.

Igual, más allá del prestigio recuperado, el dinero y los premios, la película tuvo mucha polémica y generó algo de irritación en la crítica.

Sí, algunos críticos muy prestigiosos como David Walsh, Adrian Martin o Jonathan Rosenbaum hablaron mal de ella, y el prestigioso y polémico antiteísta Christopher Hitchens llegó a decir, en su lenguaje siempre incendiario, que sintió como si lo mearan lentamente encima. En algunos casos también muchos críticos aprovecharon la película para hablar contra la idea de una falta de moral en la puesta en escena. Lo que pasó es que la película tocó un tema muy delicado como la cuestión del nazismo y el Holocausto, que son asuntos que para muchos críticos tienen que tocarse de una manera específica, con cierta distancia y rehuyendo de todo intento de espectáculo. Algunas de esas lecturas vienen, a mi entender, de una mala apreciación de "El travelling de Kapo", de Serge Daney, y sobre todo del texto de Jacques Rivette llamado "De la abyección", dos escritos extraordinarios, pero que para mí han sido también muy mal interpretados, y mal tomados como un grupo de reglas para seguir y no como la opinión personal de alguien en un determinado contexto de su vida. Incluso creo que el texto de Rivette ni siquiera se leyó bien, porque si le prestan atención ni siquiera dice lo que muchos piensan. Pero eso es harina de otro costal.

Vamos a ese costal.

Yo me atrevería a decir que el texto de Rivette fue malinterpretado al punto que terminó subvirtiendo el verdadero sentido del escrito. En "De la abyección", Rivette comparaba *Noche y niebla* —de Resnais— con *Kapò* —de Pontecorvo—, destrozando esta última y ensalzando la primera. Decía que, mientras la segunda miraba el Holocausto de una manera grosera y lo convertía en un espectáculo bonito, la primera en cambio miraba las cosas "con temor y temblor". Si uno mira las dos películas se da cuenta en seguida de lo que quiere decir Rivette: Pontecorvo filma según un manual del "buen melodrama", con primeros planos efectistas, música de fondo y por supuesto aquel "bonito" travelling que tanto lo irritaba. También "ablandando" la dureza de un campo de concentración para hacerlo más tolerable al espectador. Sin embargo la película de Resnais contempla

todo desde una cámara distante y con una estética fría que no tiene tanto que ver con la indiferencia sino con el horror hacia algo que no puede entender. Ahora bien, una de las cosas que valoraba Rivette era que Resnais no se había ajustado a ningún manual estético. Lo dice claramente en uno de los párrafos cuando señala que la famosa frase de Godard "el travelling es una cuestión moral" supone que el cine no debería tener reglas sino liberarse de ellas, más aún cuando se aborda un tema tan complejo como ese[38]. Lo que le criticaba a Pontecorvo es que se ajustaba a travellings que seguían un manual del buen gusto, mientras Resnais filmaba algo desde una genuina desesperación, "se metía" en el tema al punto tal que su puesta en escena mandaba al diablo cualquier noción de buen gusto o mal gusto y expresaba todo el horror que sentía filmando como nunca se había hecho. La paradoja es que esto hizo que un montón de cineastas filmaran todo horror a modo, por así decirlo, "resneaisiano", con la cámara fija y en plano general. Esto provoca el aplauso fácil de un montón de críticos que eximen al realizador de toda abyección. Y lo cierto es que ese realizador filma el horror ajustándose a otro manual del buen gusto, impuesto ahora con el correr del tiempo como lo fue en su momento el de Pontecorvo. Así de fácil. Como todo cahierista de esos tiempos, Rivette creía que el cineasta tenía que poner su voz personal sobre lo que estaba filmando. Desde el momento mismo en que decide ajustarse al "manual de lo no abyecto" está haciendo justamente lo contrario.

Bueno, hablando de *Bastardos sin gloria*, Tarantino a su modo también tiene una opinión personal sobre el nazismo, pone su propia voz.

38El texto de Rivette (que puede leerse aquí) puede resultar algo críptico, no obstante apoyo mi interpretación remitiéndome a estos dos párrafos (las negritas son mías). Primero, a este que se refiere a la famosa frase de Godard: "Se ha citado en gran manera, por todas partes, y la mayoría de las veces de forma absurda, una frase de Moullet: la moral es una cuestión de travellings (o la versión de Godard: los travellings son una cuestión de moral). Se ha querido ver en ello el colmo del formalismo, cuando en realidad más bien podría criticarse su exceso «terrorista», por recurrir a la terminología paulhaniana". Segundo, a este párrafo en el que le reprocha al *Kapò*, de Pontecorvo, su necesidad de atenerse a ciertas reglas cinematográficas de representación (la negrita es mía): "Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es al mismo tiempo, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un «lenguaje»: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña Zazie. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico". Desde este lugar, hoy día filmar el horror al modo de Resnais en *Noche y niebla* (o sea, desde una cámara distante) es aplicar otra retórica de imágenes consensuada, aunque tenga una estética diferente. El "temor y temblor" del que habla Rivette es muy difícil de aplicar a una película que filma el horror con una estética de la cámara fija y en plano general que a esta altura ya se ha vuelto regla.

Sí, claro, yo no sé ni me interesa francamente si se ajusta o no a las rígidas reglas que puso Rivette en ese texto; pero de seguro que, si la idea es tomar un fenómeno así para "meterse" ahí adentro, está claro que Tarantino lo hace y que no le interesan las reglas del buen o el mal gusto. Incluso jugando con el concepto del nazismo, concibiendo a la Segunda Guerra como una guerra idiomática, está haciendo algo nuevo sobre esa época, aportando una visión distinta de la habitual.

Pero él hace un espectáculo de la Segunda Guerra, eso es evidente.

Sí, pero no un espectáculo a modo de lo que podría ser *Kapò*, de Pontecorvo, u *Holocausto*, la miniserie de los setenta con Meryl Streep que Daney tanto detestaba. Esas películas eran pretendidamente realistas y sobre ese realismo hacían melodramas llenos de clichés. Imagino que uno podría aplicar el manual Daney a una película como *La lista de Schindler*, que a mí personalmente no me desagrada más allá de los reproches que pueda hacerle. *Bastardos sin gloria*, más allá de sus lecturas históricas, no es una película que se proponga la reproducción del horror del Holocausto, no solamente porque no hay ningún plano del exterminio judío (o sea, a diferencia de Pontecorvo, no trata de hacer ese espectáculo "tolerable"), sino porque además es una película claramente abocada a los géneros y que trabaja de manera muy consciente desde su carácter de farsa catártica. En "El travelling de Kapo" Daney dice que no le disgustaban precisamente las películas de explotación, como *Ilsa, She-Wolf of the SS*, argumentando que resultaban descargas pulsionales y films que a través de lo farsesco confesaban de alguna manera su imposibilidad de mirar el horror de frente.

Lo que vos decís es que juzgar a *Bastardos sin gloria* con la vara Daney-Rivette es casi impertinente. ¿Por qué creés que muchos críticos lo hicieron?

Porque les gusta la idea de aplicar reglas fijas para evaluar cosas. Es una forma muchas veces perezosa de sacarse un problema de encima; en vez de dar tu opinión sacás los supuestos mandamientos de Daney y Rivette y se los tirás por la cabeza. También hubo gente, como el prestigioso crítico trotskista David Walsh, que decía que la película "combatía fascismo con más fascismo", algo que para mí es caer en una aplicación fuertemente errada del término fascista. De todos modos, es lógico que Walsh no esté de acuerdo con Tarantino: para él el arte tiene una función social, para Tarantino, un cineasta con concepciones wildeanas, el arte no tiene una función en sí mismo. Wilde

decía que para lo único que el arte podía funcionar era para eliminar ese mal que es el patriotismo: como la belleza era producida por cualquier persona de cualquier parte del mundo, estudiar el arte para Wilde podía hacer que una persona sintiera respeto por cualquier país, ya que veía que la estética estaba en cualquier parte. Pienso que hay algo de ese espíritu latente en dos escenas de *Bastardos sin gloria* en las que, sin que los personajes se den cuenta, el arte atrae culturas y países incluso en un contexto tan rígido y duro como el de la Segunda Guerra. El primer caso es el de la charla sobre cine (sea francés, alemán o norteamericano) entre Shoshanna y Frederick Zoller. El segundo caso, mucho más evidente, es cuando todos los alemanes nazis están jugando al juego de los naipes en la frente y reconociendo obras artísticas de países foráneos con mucha alegría[39]. Sin darse cuenta están yendo contra la filosofía nazi, regodeándose en Hamlet y alegrándose de la existencia de Karl May. Es una escena hermosa porque uno se olvida por completo de que son nazis y solo ve a un montón de amigos jugando, a soldados a los que les tocó estar de ese lado en ese momento pero que, sin las esvásticas, son un grupo de tipos que festejan amablemente. Tiene hasta una fugaz carga melancólica, porque en esa escena parecen reflejarse los escasos momentos verdaderamente alegres que hay en una guerra. Incluso te da bastante pena el padre primerizo, ya que parece un buen chico y termina muriendo a traición en ese tiroteo. Lo más trágico de todo es que en algún punto, sin darse cuenta, él es el que termina prendiendo la mecha porque es el primero que observa el raro acento del espía inglés.

Es verdad eso, creo que ese personaje es el que más sensaciones encontradas te genera; es dulce y al mismo tiempo es un nazi, alguien a quien debe vencerse, aun cuando no pareciera otra cosa que un chico en el momento histórico equivocado.

Sí, igual que el primer chico al que le dibujan la esvástica, que solo parece querer irse de la guerra y reencontrarse con su familia. Extrañé esas sensaciones encontradas en *Django sin cadenas*. Aunque eso es, en más de un sentido, otra historia.

39Podría agregar que ese juego de naipes tiene una característica. Allí Bridget von Hammersmark dice que los personajes ficticios cuentan tanto como los reales. En algún punto esta es una forma que tiene la película de autonombrarse. Después de todo, qué es *Bastardos sin gloria* sino un film que mezcla de manera tan ostensible lo histórico con lo ficticio: Hitler, Goebbels y Göring conviven en el mismo mundo con los bastardos sin gloria y con el jerarca políglota Hans Landa.

Capítulo 7

Django sin cadenas: El teatro negro del Dr. Schultz

1.



El Django original de Corbucci. El intérprete es Franco Nero, quien tiene una pequeña aparición en la película de Tarantino.

"Quiero hacer películas que se traten del horrible pasado de Estados Unidos, como la esclavitud y esas cosas, pero como lo hacen los spaghetti westerns, no como las películas de temática social. Quiero hacerlo como si fueran películas de género, que nadie aborda en Estados Unidos porque se avergüenzan de ello, y que otros países no tratan porque no sienten que tengan derecho a hacerlo". Estas palabras fueron extraídas de una entrevista que le hizo *The Daily Telegraph* a Quentin Tarantino en el año 2007, cinco años antes del estreno de *Django sin cadenas*. Dicha entrevista es una prueba irrefutable de que el proyecto de *Django sin cadenas* empezó a planificarse en la cabeza de Tarantino mucho antes de que comenzara el rodaje. Unos años más adelante, semanas después del estreno de *Bastardos sin gloria*, QT empezó a hablar de su obsesión por hacer un "southern" (es decir, un western que transcurre muy al sur) con estética de spaghetti western, que transcurriera en la época de esclavitud.

Que Tarantino estuviera dispuesto a filmar un spaghetti western (aunque sea uno poco convencional) no podía sorprenderle a nadie. Desde el inicio de su carrera QT había

hablado maravillas de este tipo de cine, y películas como *Kill Bill* o *Bastardos sin gloria* habían dedicado varias escenas a citar a las películas de Leone, Corbucci o Sollima. Lo que sí podía sorprender es que QT quisiera hacer una superproducción mainstream tocando la temática de la esclavitud en América, tema poco frecuente tanto en la cinematografía americana como en la europea. Más de una vez, Tarantino señaló que le sorprendía que casi no hubiera tocado esta temática en el cine un país que había sido esclavista durante doscientos años y que no pocas veces usó a Hollywood para visitar su pasado.

Para comprobar esta idea basta con buscar en Wikipedia el número de películas que tocan el tema de la esclavitud en América. Si bien la página nos aclara que la cantidad puede no ser exacta, es impresionante ver que el número al que llegan es apenas 35. Es más, varias de las películas que nombran ahí (como *Lincoln*, de Spielberg) son largometrajes que nunca muestran la vida esclava. Y en otros casos (como el de *La máscara del Zorro*) son películas en las que la cuestión de la esclavitud es apenas un tema de fondo, una excusa para narrar una historia de aventuras.

De hecho, hasta *Django sin cadenas*, la referencia máxima de una ficción audiovisual sobre la esclavitud no venía del mundo del cine sino de la televisión con la miniserie *Raíces*, la cual recreaba la historia de un grupo de esclavos que vivían en Norteamérica desde fines del siglo XVIII hasta después de la Guerra Civil. Si bien se tomaba muchas licencias históricas, fue la primera ficción sobre la esclavitud en lograr popularidad y una gran cantidad de premios. Décadas después, fue también la televisión la que terminó entregando la mejor ficción hecha hasta ahora sobre el tema con el telefilm *Nightjohn*, de Charles Burnett. Esta obra maestra poco conocida (producida ni más ni menos que por el canal Hallmark) de un director excelente y también poco conocido (al día de hoy, la filmografía de Burnett sigue siendo muy difícil de conseguir) cuenta la historia de una chica esclava que aprende a leer y escribir en una época en la cual la alfabetización estaba prohibida para todos los esclavos.

Que el mundo de la televisión haya parecido estar más preocupado por la cuestión esclava que el cine no deja de ser irónico si tenemos en cuenta que dos de las superproducciones más importantes, legendarias, influyentes y populares de la historia del cine americano como *El nacimiento de una nación*, de David Wark Griffith, y *Lo que el viento se llevó*, de Victor Fleming, transcurren durante esa época y cuentan entre

sus personajes con esclavos negros. Se trata de dos largometrajes rabiosamente prosureños que transcurren durante la Guerra Civil. El tema es que ninguno de los dos tiene un discurso antiesclavista; por el contrario, en ambos casos se puede ver un discurso racista. Uno vedado en *Lo que el viento se llevó*, y otro groseramente directo en la obra esencial de Griffith. No por nada ambas películas serán citadas de modo muy directo en *Django sin cadenas*. Tocar un tema tan delicado, que dialoguen de modo tan fuerte con películas tan importantes, era todo un desafío para Tarantino. Para poder lograr esto tuvo que enfrentarse a su rodaje más accidentado y trabajoso.

Por empezar hubo todo tipo de problemas de casting. Tarantino había escrito la película pensando en Will Smith como protagonista, quien aceptó encantado la propuesta. No obstante, una vez que el director escribió el guion, Smith lo rechazó porque sintió que el protagonista no era él, sino Schultz (o sea, Christoph Waltz). Ante la negativa del actor, QT tuvo que barajar rápidamente otros nombres. Así es como se entrevistó con actores como Chris Tucker, Terrence Howard, Michael K. Williams e Idris Elba. Después de mucha búsqueda finalmente llegó a Jamie Foxx.

Si bien Leonardo DiCaprio, Christoph Waltz (quien de todos modos estuvo a punto de bajarse del rodaje porque en un primer guion su personaje era mucho más oscuro) y Samuel L. Jackson fueron primeras opciones para sus papeles, otros actores que estaban prácticamente confirmados en roles más de reparto terminaron rechazándolos. En algunos casos esto derivó en reemplazos que no tuvieron mayores dificultades, pero en otros los rechazos se dieron en pleno rodaje y Tarantino —al no poder buscar rápido otros actores reemplazantes— se vio obligado a sacar directamente a esos personajes y hasta a eliminar escenas enteras. Entre esos nombres (tanto los que fueron reemplazados como los que fueron eliminados de la trama), estaban Sasha Baron Cohen, Joseph Gordon-Levitt, Michael K. Williams, Kevin Costner y Kurt Russell. Hasta Sid Haig (un actor no demasiado demandado) terminó rechazando un papel a último momento y obligó a Tarantino a buscar un reemplazo urgente.

Sin embargo el casting fue un problema menor en comparación a lo que vino después. El rodaje de *Django sin cadenas* demoró 130 días (el tiempo más largo de rodaje en la carrera de Tarantino) y en él se produjeron toda clase de accidentes de trabajo; los más conocidos fueron el de Leonardo DiCaprio —un corte en la mano que quedó registrado por la cámara— y el de Christoph Waltz, quien se quebró la cadera mientras andaba a

caballo. Por si esto fuese poco, hubo dos muertes (por razones ajenas al rodaje) durante la producción de la película. Una de ellas fue la de J. Michael Riva, quien había realizado un trabajo notable para fusionar por un lado la película de época y por el otro el spaghetti western. La otra fue la de Sally Menke, sucedida durante la preproducción del film. Menke había sido la editora de QT desde *Perros de la calle* y fue evidentemente la primera y única opción para hacer el montaje de *Django sin cadenas*. La relación entre los dos era también muy cercana: Tarantino decía que, como casi siempre escribía sus guiones y dirigía la película en soledad, el único momento en el que participaba con alguien del proceso creativo de narrar era cuando se sentaba con Menke en la sala de edición. El cariño que le tenía se reflejaba en los “Hi Sallys”, suerte de chiste interno que consistía en que los actores y técnicos saludaran a Menke desde la cámara durante el rodaje.

Entre retrasos, accidentes y tragedias, *Django sin cadenas* finalmente terminó su posproducción en octubre de 2012, contando con un presupuesto final de 100 millones de dólares —25 millones más de lo que había costado *Bastardos sin gloria*—. Se convirtió así no solo en el film más costoso de Tarantino, sino también en el rodaje en que el director —que se había caracterizado hasta *Django, sin cadenas* caracterizado por ser muy responsable con los costos— se había pasado de presupuesto por primera vez en toda su carrera. Terminada la película, fue Tarantino quien decidió cortarle al film escenas muy violentas (las escenas del emperramiento del esclavo y de la pelea mandingo contaban con una mayor extensión) para no hacerlo demasiado gráfico y visualmente intolerable para muchos espectadores.

Cuando se lee sobre la cantidad de contratiempos del rodaje, no es difícil darse cuenta de por qué Tarantino estuvo casi ausente de los medios entre el estreno de *Bastardos sin Gloria* y esta película. Durante todo el rodaje de *Django sin cadenas* prácticamente no concedió entrevistas ni quiso sumarse como director o actor invitado a otros proyectos (como había pasado con *Sin City*, de Rodriguez, o con los capítulos que había dirigido para series como *CSI* o *ER Emergencias*). La única excepción a esto fue su participación como productor en un corto llamado *Coming Home* (que no he tenido la oportunidad de ver) y su aparición como entrevistado en un excelente documental sobre Jerry Lewis (*Jerry Lewis se hace el loco*).

Hubo además un último percance con *Django sin Cadenas*: la semana en que el film iba a salir ocurrió en Estados Unidos una masacre en una escuela protagonizada por unos alumnos. Esto obligó a los hermanos Weinstein a retrasar el estreno unas semanas aduciendo que, por respeto a las víctimas, no podían estrenar una película tan violenta como esa. Finalmente, en el mes de diciembre —época ideal para poner películas oscarizables en Estados Unidos—, *Django sin cadenas*, la primera película con un esclavo del siglo XIX como héroe de acción, logra salir a la luz. A partir de ese momento solo cabía esperar cuál sería la respuesta de sus espectadores.

2.



Una escena clave de la película: el Dr. Schultz le sugiere a Django que mate a un delincuente delante de su hijo.

En *El año que vivimos en peligro*, obra maestra mayor de Peter Weir, un reportero australiano llamado Guy Hamilton viaja a una Indonesia políticamente convulsionada para cubrir las noticias. Durante este trabajo Hamilton se hace amigo de un fotógrafo llamado Billy Kwan, quien se obsesiona por convertir a él y a una mujer llamada Jill Bryant en una suerte de reproducción de una leyenda de Indonesia, consistente en un príncipe llamado que logra rescatar a una princesa y huir con ella. Esto no es un deseo que Kwan quiera guardar para sí, por el contrario, el mismo Kwan se vale de marionetas para contarle la historia del príncipe y la princesa a Hamilton, esperando que el propio reportero reproduzca esa leyenda. En el transcurso de la película, Kwan nota que Hamilton empieza a correrse del camino que él le marcó: se vuelve muy ambicioso y

pierde interés en Bryant. Ante esto Kwan termina actuando desesperadamente: se mata frente a Hamilton para que este reaccione y finalmente huya con Jill.

En el contexto de la película, esta acción suicida de Kwan no parece demencial: la necesidad de este personaje de concretar la historia del príncipe y la princesa tiene que ver con la posibilidad de encontrar una historia feliz y ordenada en un contexto lleno de asesinatos brutales, en una sociedad cínica y cruel. En algún punto, en *El año que vivimos en peligro* Weir nos dice que algunas historias míticas y cuentos de hadas están para eso: para darnos la esperanza de que existe un orden y un objetivo final, una posibilidad de encontrar un final feliz aun donde eso no parece posible. Más allá de que son películas muy diferentes entre sí, es inevitable ver una notoria conexión entre lo que Schultz quiere hacer con Django y Broomhilda, y lo que Kwan termina haciendo con Hamilton y Bryant.

Schultz encuentra a Django en el mismo contexto brutal en el que Kwan encuentra a Hamilton, y en ambos casos les entusiasma la idea de convertir a esas personas en una historia atávica. En *El año que vivimos en peligro* Kwan ilustrará sus intenciones por medio de sombras de marionetas que relatan la historia del príncipe y la princesa; en *Django sin cadenas*, Schultz le cuenta a Django la historia de *El anillo de los Nibelungos* mientras ambos están sentados alrededor de una fogata en medio del desierto. La elección visual de Tarantino no es casual: este escenario parece estar envuelto en un clima atávico y primitivo que evoca la antigüedad de lo que se está narrando.

Allí Schultz le cuenta a su esclavo/amigo/alumno la leyenda de un héroe llamado Siegfried (Sigfrido), un príncipe que, para rescatar a una princesa encerrada por un padre déspota en una montaña, tuvo que matar a un dragón y cruzar un anillo de fuego. No es muy difícil ver que toda esta historia termina concretándose en la película. Django funciona como Siegfried; Broomhilda, como la princesa[40]; Candyland, como la

40Una pequeña digresión: Broomhilda, por lejos el personaje menos interesante de la película —es simplemente la princesa que tiene que ser rescatada, no tiene otra cosa que hacer más que sufrir, esperar, esperanzarse y después ser feliz—, tiene sin embargo el detalle de ser señalada como una suerte de alma gemela del protagonista. Ambos son esclavos con sed de libertad. Los dos son los únicos personajes que se muestran desnudos en una situación de castigo que queda trunca: a Django, que estaba colgado como una res a punto de que le corten los testículos, no lo castran; y Broomhilda, encerrada en la “caja caliente”, se queda allí mucho menos tiempo de lo que debería. Y a los dos se les ven las marcas de látigos en la espalda: a Broomhilda en la cena con Django y Schultz, a Django al principio de la película, cuando se saca la tela de su espalda.

montaña; Calvin Candie (que se presenta de espaldas a la cámara tirando humo), como el dragón; Stephen, como el padre déspota; y el anillo de fuego de la leyenda, como el círculo ígneo producto de la explosión de la mansión.

Toda la estructura de la película consiste en un esquema clásico de cuento popular. Qué es *Django sin cadenas* sino la repetición de aquel famoso esquema de Greimas en el que encontramos a un héroe que tiene un objetivo, a un ayudante que lo asistirá en su misión, un poder mágico —en este caso el don innato para el disparo de Django— y un villano que al mismo tiempo tiene un ayudante.

Django sin cadenas cuenta con dos constantes muy propias de los relatos clásicos: la del "llamado del héroe" y la de la muerte del maestro para que el discípulo pueda seguir adelante con su misión. Esto se da en relatos tan antiguos como el Nuevo Testamento (en el que Juan el Bautista, el hombre que bautiza a Cristo, debe morir para que el otro pueda continuar con su camino del héroe) así como en otros mucho más modernos como *La guerra de las galaxias* (la muerte de Obi-Wan Kenobi deriva en el fortalecimiento de Luke Skywalker) o *El padrino* (Michael Corleone solo puede surgir realmente cuando su padre muere).

La necesidad de que Schultz muera se insinúa anticipadamente en la escena de la explosión de la carroza. Allí vemos al personaje de Waltz colocando dinamita en su carroza de dentista para tenderles una trampa a los hombres encapuchados y liderados por Big Daddy. Mientras hace esto, Schultz tararea ni más ni menos que la canción del principio de *Django sin cadenas* (o sea, la que habla del nacimiento del héroe protagonista). Cuando explote dinamita junto con la carroza del dentista, Django se revelará como un tirador nato y empezará a establecer su propio mito. La metáfora es casi inevitable: para que Django nazca como leyenda, algo tan ligado al Dr. Schultz como su distintiva carroza tiene que morir.

Schultz, además, marca desde el principio varias constantes de la película. Ni bien se presenta, aparecen tres elementos claves que se desprenden tanto de sus diálogos como de sus comportamientos. Primero, la idea las millas recorridas: el dentista tuvo que recorrer, durante varios días, varias millas hasta llegar adonde está. En segundo lugar, la idea de la negociación: Schultz negocia los esclavos encadenados y habla de todo tipo de precios. En tercer lugar, la idea de la simulación: se presenta en su carroza de

dentista —utilizando su caballo entrenado para hacer una reverencia—, la cual simula un oficio que ya no ejerce.

Vayamos a lo primero y más sencillo: la figura de las millas recorridas. *Django sin cadenas* es una película de recorridos larguísimos por paisajes de todo tipo. De hecho, es la primera película de Tarantino marcada por sus espacios abiertos y en la que los mayores gestos de libertad se expresan al aire libre. Esto es poco común en el cine de QT, que suele desarrollarse en lugares muy reducidos: garajes, autos, bares, restaurantes, tabernas, una casa rodante, una habitación de hotel… Incluso en la saga *Kill Bill*, en la que Beatrix Kiddo recorre Oriente y Occidente, los exteriores casi no se ven o rehúyen de cualquier pintoresquismo —como pasa en la sesión de entrenamiento con Pai Mei—. Que los espacios en el cine de este realizador sean reducidos no quiere decir necesariamente que sus películas sean claustrofóbicas. Por el contrario, en el cine de QT los personajes suelen "apropiarse" de esos espacios con su personalidad, convierten hasta un café lleno de gente en un lugar para expresarse como quieren y soltar discursos políticamente incorrectos sin problemas.

En *Django sin cadenas*, en cambio, la utilización de los espacios suele ser más convencional. La liberación total del protagonista se traduce en escenas como la de su figura cabalgando desafiante con su caballo al ritmo de "Who Did That to You" primero y de "Too Old to Die Young" después. Por el contrario, los momentos de tensión suelen darse en espacios muy cerrados, por ejemplo el largo monólogo de DiCaprio en el comedor de su mansión.

La otra cuestión es la de la negociación. Del mismo modo que *Bastardos sin gloria* se asienta sobre la idea de que la Segunda Guerra fue a su modo una batalla idiomática, *Django sin cadenas* ve la época esclavista como una suerte de batallas de negociaciones tanto monetarias como legales (curiosamente, Spielberg tendrá una visión similar en una película del mismo año: la excelente *Lincoln*). De ahí que la alusión permanente al spaghetti western no sea casual: después de todo, pocos géneros están tan obsesionados con la circulación de dinero como este. En la película de Quentin Tarantino todo es un valor y todo es negociable. En la primera parte el valor negociable por excelencia son los cuerpos de los delincuentes, en la segunda parte es más que nada el cuerpo de los negros. Sin embargo, si se observa bien puede notarse que esta cultura de la negociación

se extiende a otras formas de discusión: por ejemplo, cuando Stephen hace un trato con Django para que entregue sus armas a cambio de que no mate a su esposa.

En medio de esta lógica de negociaciones aparece también otra lógica asociada inevitablemente: la de la teatralización y simulación, elemento indispensable para dar una imagen respetable y viable al otro. Si bien la simulación es un tema tarantiniano por excelencia, es *Django sin cadenas* la película de QT que lo explora con más evidencia y profundidad. Desde su propia lógica del vestuario y maquillaje, el film se prepara para hablar de la teatralidad. En principio, porque los paisajes naturales contrastan con la calvicie y el pelo canoso artificial de Samuel L. Jackson, con el look maquillado de DiCaprio, con la barba falsa de Don Johnson (que, dicho sea de paso, posee una vestimenta alusiva a su traje blanco de la serie *División Miami*), con la evidente alteración por medio del maquillaje del rostro uno de los hermanos Brittle, y por supuesto con los lentes de sol de Django (anacronismo evidente por el que nadie pregunta nunca). Esta teatralidad del rostro se condice con un film en el que a muchos les gusta interpretar un rol: a la mencionada amabilidad impostada de Schultz —una persona que gusta de llamarse dentista pese a que dejó de serlo hace cuatro años— se suman la renguera falsa que Stephen usa para intimidar (gran hallazgo la idea de una discapacidad provocada para mostrar poder), las capuchas que usa la banda de Big Daddy para dar una apariencia intimidante a lo que hacen, o la pose de dama delicada de la hermana de Candie.

La teatralidad es también parte del aprendizaje de Django. Una de las cuestiones más particulares de esta película es que Tarantino no quiere llevar a Django por el camino más evidente: que aprenda a disparar. Muy por el contrario, esa habilidad del protagonista con las pistolas pareciera estar en sus genes, incorporada como una suerte de poder mágico. Lo que Django aprende de Schultz es a negociar y a hablar en público. Primero lo hace viendo pasivamente cómo Schultz habla con las personas que tiene enfrente, o cómo se peina y se arregla para parecer más respetable cada vez que se encuentra en una situación de tensión. Django irá aprendiendo progresivamente a simular, hasta que ya hacia el final, en la escena del engaño a los empleados de Le Brittle, logra liberarse por segunda vez de sus cadenas sin necesidad de ser asistido por nadie.

La teatralidad e impostación existe también en uno de los fragmentos más celebrados del film: aquel que empieza con el monólogo intimidante de Calvin Candie con la calavera del esclavo Ben y culmina con la muerte de Candie a manos de Schultz. Estas dos escenas son parte de una misma situación de tensión, de un mismo choque de fuerzas y de una misma brutalidad que sale detrás de los modos amables. Recuerdan a ese suspenso hitchcockiano que tanto había trabajado QT en su película histórica anterior: aquí el conocimiento de la estafa por parte de Candie primero, y la información de que Schultz tiene un arma escondida bajo su manga a modo Travis Bickle en *Taxi Driver* después constituyen los puntos principales de suspenso sobre los que se basan las escenas. En el caso de Candie y su escena de la calavera, se establece una suerte de teatralización sádica en la que el supuesto mandamás de la casa protagoniza un espectáculo perverso para establecer su superioridad —no solo como millonario, sino también como hombre blanco por sobre los negros—. Una de las claves de la tensión de ese momento está en el contraste de la movilidad de DiCaprio y la quietud de Django y de Schultz, quienes deben contemplar la locura de Candie esperando que no derive en el asesinato de ellos o de Broomhilda. La exposición de Candie se maneja con especial virtuosismo: va de lo más civilizado a lo más salvaje. Calvin empieza sacando a su hermana de una discusión "de caballeros", luego saca la calavera de Ben y comienza a dar una explicación científica aberrante, basada en la frenología (que era en el siglo XIX lo que en el siglo XX fue la psicología), acerca de la supuesta sumisión natural de los esclavos. Poco a poco va mostrando más salvajismo en sus actitudes, hasta que finalmente amenaza con matar a Broomhilda para abrirle el cráneo. A esta escena se le suman dos detalles que le dan particular brutalidad y por ende también tensión: el grito desaforado de Calvin para que los personajes entreguen sus armas, y sobre todo la herida que provoca en su mano cuando golpea la mesa (que realmente existió en el rodaje de la escena y que no impidió a DiCaprio seguir actuando). Dicho monólogo termina con Schultz consciente de que se encuentra desbordado por la situación y obligado a comprar a la esclava por doce mil dólares[41].

41Recordando esta escena, lo que sucede es que Schultz le da la billetera a Stephen, quien saca de allí los doce mil que necesita y le deja el resto del dinero. La situación parece por supuesto una burla cruel: hacer ver como una transacción monetaria común y corriente lo que en verdad es un acto de brutalidad. Esa misma situación se da irónicamente también al inicio de la película, aunque esta vez el que ejerce la transacción brutal es, curiosamente, el dentista. Allí Schultz, luego de dispararles a dos esclavistas, decide simular una transacción comercial normal, y se lleva el saco de un muerto y a uno de los esclavos no sin antes pagarle el precio de los dos productos al esclavista que queda vivo pero paralizado debajo de su caballo.

En la segunda parte de esta situación se sostiene un mismo in crescendo de violencia, solamente que esta vez debe temerse de la reacción de Schultz y no de la de Candie. Allí vemos la firma de los papeles que dejan a Broomhilda libre mientras escuchamos el "Para Elisa", de Beethoven, interpretado en arpa. Esta negociación "pacífica" con gente vestida civilmente contrasta fuertemente con el recuerdo que empieza a tener Schultz sobre el emperramiento del esclavo D'Artagnan, que se nos muestra en forma de flashback. Las imágenes son terribles no solo por la diferencia enorme entre el entorno de supuesta tranquilidad de ese contrato (gran hallazgo de QT el usar los sonidos calmos del arpa) y la violencia brutal del descuartizamiento del esclavo, sino porque esos recuerdos del emperramiento surgen de forma sorpresiva. Recuérdese que Tarantino había dejado la escena del emperramiento prácticamente fuera de campo y de esa manera le había hecho creer al espectador que iba ahorrarle la crueldad de esas imágenes.

La culpa que siente Schultz por haber dejado morir a D'Artagnan más las provocaciones que recibe de Calvin Candie, concluyen la escena con el dentista asesinando de un tiro en el corazón al dueño de Candyland. No fueron pocos los que en su momento objetaron, por forzada, esta acción homicida del Schultz. Después de todo, es raro que este personaje sea capaz de tirar todo el plan por la borda solo por la irritación que le causa Candie. Al entender de quien escribe estas líneas, esta acción no logra ser del todo justificada por Tarantino. Siempre va a estar la duda de por qué alguien tan medido y calculador como Schultz va a dejarse caer por algo así. Sin embargo, puede observarse que al menos QT hizo todo por que esa acción parezca natural dentro del argumento. Por empezar, más allá de todo lo caballeroso que pueda ser Schultz, esto no quita que su oficio sea el de matar, y que por ende el homicidio no le sea difícil de ejecutar. Desde este lugar, el arma escondida bajo su manga es una tentación inevitable.

Se me podrá decir que a lo largo de la película Schultz parecía una persona diferente, un cazador de recompensas pero con códigos lo suficientemente firmes como para no salirse de sus cabales. No hay duda de que puede verse nobleza en este personaje, pero es verdad también que hay mucho de fachada en ese carácter exageradamente civilizado. No se trata solo de la frialdad con la que puede matar a una persona, sino de cuestiones que atañen a algunos dichos y acciones.

La primera vez que vemos una expresión sospechosa de él es en la escena de la taberna del pueblo, en la que decide entrar con Django para atraer la atención de los agentes de la ley. Si bien en ese momento él asegura que desprecia el esclavismo, define con total naturalidad que su trabajo de cazarrecompensas consiste en "traficar con cadáveres del mismo modo que los esclavistas comercian con gente". Esta descripción de su trabajo, explicada burocráticamente al mismo tiempo que con encanto teatral, puede ser vista como un monólogo ingenioso tanto como una muestra de frialdad excesiva.

Sin embargo, la escena que demuestra más contundentemente la secreta crueldad de Schultz es cuando le dice a Django que debe matar a un delincuente delante de su hijo. Si bien lo justifica argumentando que esa futura víctima no tendría problemas en asesinar a alguien delante de su descendiente (afirmación que en la película nunca se comprueba), es evidente que ese es un gesto de crueldad gratuito. La resolución de ese asesinato es formalmente muy diferente de la de cualquier otra muerte del largometraje.

Django sin cadenas es una película detallista en la forma de mostrar la violencia: se regodea en planos detalle de sangre salpicando los cuerpos baleados y los cuerpos agónicos al mismo tiempo, está llena de gritos de dolor, algunos expuestos reiteradas veces, como sucede en el acribillamiento del abogado de Calvin Candie. En este sentido, se trata sin embargo de la película más perezosa de Tarantino, dado que se aboca a filmar la violencia utilizando recursos efectistas baratos: el recurso del rojo de la sangre sobre superficies blancas —como sucede en la flor que usa Calvin Candie, los lirios blancos sobre los que se desparrama la sangre de uno de los hermanos Brittle, o el caballo blanco sobre el que se desparrama la sangre de Big Daddy—, o bien el de explosiones de una hemoglobina espesa, casi negra, muy diferente a la mucho más líquida y colorada de *Kill Bill*. Una muestra clara de esta pereza visual es el tiroteo en Candyland, en el que la búsqueda de la espectacularidad en la acción se da simplemente exacerbando los gritos de las víctimas y usando la cámara lenta.

Por el contrario, la ejecución del hombre delante de su hijo se destaca por su discreción: filmada en gran plano general, sin música de fondo, prácticamente desde el punto de vista frío e impersonal desde el que Django mata al delincuente, es la única de las muertes que no viene acompañada ni de espectacularidad, ni de un grito final siquiera. El recurso es ingenioso: en una película con violencia bestial, un asesinato tan

importante como este se destaca justamente por filmarse de manera casi pudorosa, como si el espíritu de Mizoguchi se hubiera apoderado de pronto de QT.

Si este accionar se marca como algo tan importante, es porque es un punto de inflexión tanto para Django como para Schultz. Al primero le enseñará que tiene que acostumbrarse a una idea de crueldad si quiere llegar a un objetivo, al segundo le hará crear un monstruo en contra de su voluntad. Esto mismo se ve a las claras, obviamente, en la famosa escena del emperramiento del esclavo, que se da en el camino hacia Candyland. Allí Django está haciendo el papel del negro esclavista desagradable y frío. En principio lo vemos con su caballo mientras por un lado se imagina a su mujer vestida como una princesa (tan diferente a como está ella en ese momento: encerrada en una caja y desnuda) y por el otro ve a un esclavo encadenado. En ese momento Django insulta a ese esclavo, y nos demuestra que cualquier persona que se interponga en su camino va a ser aniquilada por él, no importa qué tan injusto esto sea.

Cuando aparezca D'Artagnan suplicando por su vida, Schultz tratará de salvarlo y será Django, compenetrado en el papel del esclavista (no por nada usa lentes de sol, lo mismo que usaba el esclavista que le marcó la mejilla en el pasado), el que decidirá esa muerte tan horrible para el esclavo. Cuando Schultz le reproche esta acción, Django, no por nada, va a recordarle que fue él quien le enseñó a ser cruel cuando lo instó a matar a una persona delante de su hijo.

La situación es rica en ironías y detalles fascinantes. Uno de ellos es que D'Artagnan (se sabrá más adelante) era, junto con Broomhilda, uno de los dos esclavos que se escaparon de Candyland. Cuando Django y Schultz lleguen a la mansión, se dirá que la única razón por la que Broomhilda no fue asesinada por los perros es porque los rastreadores estaban demasiado ocupados buscando al otro esclavo. Desde este lugar, D'Artagnan salva involuntariamente dos veces a Broomhilda: primero convirtiéndose en la prioridad de los rastreadores y después siendo su cuerpo emperrado; lo que permite que Django pueda seguir sosteniendo su papel.

Otro detalle es que este emperramiento marca un punto de inflexión: por primera vez Django —que condena a un esclavo que Schultz quiere salvar— se pone por sobre su mentor. El detalle más significativo de toda esta escena es que Schultz verá con horror algo que él mismo creó y buscó. Después de todo, si Django interpreta este papel de una

manera tan cruel es porque así le indicó el dentista que debía hacerlo y porque le enseñó que una vez que se asume un personaje nunca se puede salir del él.

Cuando Schultz piense en ese hombre muriendo horriblemente, asumirá ese acto de crueldad tanto suyo como de Django y notará que, por ende, esa caballerosidad europea que tanto ostenta se cae a pedazos cuando las circunstancias apremian en un contexto signado por la bestialidad. Para ser más claro: la gran tragedia de Schultz es que quiere crear en Django un retorno a una leyenda europea, pero ve con horror cómo en un contexto como el de esta película el envilecimiento es tan contagioso que termina contagiando hasta a una historia de príncipes heroicos y sus princesas[42].

Ante esta situación, en la cual toda caballerosidad e idealismo queda teñido de sangre, no parece poco significativo que el último gesto de Schultz sea esconder una acción brutal, como un tiro en el corazón, tras una acción civilizada, como dar la mano.

Luego de este asesinato la historia, no por nada, empieza a perder interés. Con Schultz muerto, lo que queda de *Django sin cadenas* es simplemente la concreción de la historia de un esclavo liberado que busca su revancha y a su princesa. En el epílogo de la película, jugado prácticamente en clave de parodia, Django se venga y hace una puesta en escena. En ese momento el protagonista ya es una mezcla de tres cosas: por un lado, el esclavo liberado que nunca perdió el objetivo de rescatar a su Broomhilda; luego, un hombre que adquirió un sentido del espectáculo; y por otro lado un hombre mucho más frío de lo que era al principio, contagiado si se quiere por el espíritu frío del negro esclavista que interpretó[43]. Por eso también hay algo en común entre Mr. Orange de *Perros de la calle* y este Django: ambos son personajes que de tanto jugar un rol terminaron absorbiendo algo de él. Por supuesto, a diferencia de Mr. Orange, Django saldrá victorioso, viviendo en un mundo de máscaras teatrales que sirven, al mismo tiempo, para maquillar la violencia de espectáculo, para hacer negocios, para mostrar poder y formar carácter. Es mucha la artificialidad que hay en *Django sin cadenas*: la

42No es casual que el esclavo emperrado se llame como un personaje de Alejandro Dumas, creador de muchos héroes caballerosos y sin manchas.

43Django concluye su venganza acompañado de dos factores que tienen que ver con esta frialdad adquirida: los mencionados lentes negros que usó para interpretar al esclavista, pero también el papel con la inscripción “Wanted” que guardaba en su bolsillo. Recuérdese que ese papel —un elemento clave para poder estafar a los empleados de Le Brittle— pertenece al hombre que Django mató delante de su hijo.

que se ostenta en su puesta en escena, la que tienen que interpretar los personajes, y sobre la que reflexiona la propia película permanentemente. No es casual que una historia así termine confesando su propia artificialidad en un desenlace extravagante hasta el disparate.

Con tamaña conclusión, uno de los pensamientos más comunes es qué tan en serio puede tomarse el discurso histórico sobre el esclavismo en una película que concluye de esta manera.

Yo diría que *Django sin cadenas* es más política desde su gesto inicial que desde el desarrollo de su contenido. La preocupación de Tarantino no está en hacer algo verista y menos aún didáctico, sino en tomar parte de una historia para volverla un género de Hollywood, como bien se hizo con los gangsters de los treinta, con un período de la historia americana en los western o con la guerra civil en cientos de películas.

Cuando se estrenó *Django sin cadenas*, Jonathan Rosenbaum señaló que no podía tomarse en serio una película sobre un esclavo negro que sabe leer y escribir y usa lentes de sol. Con el mismo razonamiento, no podríamos tomarnos en serio westerns políticos como *Fuerte Apache* o *Un tiro en la noche*, porque allí los cowboys no utilizan un lenguaje soez ni sangran cuando se les dispara. Sin embargo, nos los tomamos en serio porque sabemos que Hollywood —expresión tantas veces inconsciente de las sociedades americanas a lo largo de sus tiempos— es menos la búsqueda de lo histórico que de lo mítico.

En una película signada por la teatralidad como *Django sin cadenas*, quizás la más significativa sea la protesta por el artificio que Hollywood casi nunca quiso poner en escena porque no quería recordar la verdad que había detrás. Desde este lugar, acaso el mayor racismo en la historia de esta gran industria no haya estado en el contenido polémico de la película más importante de Griffith o en la representación de estereotipos insultantes, sino en esa reticencia de América a tomar algo horrible que se hizo durante doscientos años para hablar de una verdad a partir de una mentira.

3.



Plano de *12 años de esclavitud*, estrenada un año después que *Django sin cadenas*.

Quizás una de las primeras sorpresas que generó *Django sin cadenas* en el momento de su estreno haya sido que era la película más clásica que había hecho Tarantino en toda su filmografía. Acá no hay juegos con el orden cronológico del relato, o una estructura armada en bloques lingüísticos, o narraciones que quedan voluntariamente truncas. De hecho, *Django sin cadenas* es la primera historia de venganza tarantiniana en la que esta temática se narra de la manera más convencional posible, apelando permanentemente al deseo del espectador de la fantasía revanchista. Hay que recordar que, a diferencia de lo que pasaba con la ausencia de imágenes del Holocausto en *Bastardos sin gloria*, *Django sin cadenas* muestra a cada momento la forma en que los negros eran castigados por los blancos en el siglo XIX.

Esta idea ya se establece desde los propios títulos de créditos iniciales. El film abre con imágenes de los esclavos encadenados y con marcas de azotes caminando por el desierto, mientras sus explotadores andan a caballo arreándolos como si fuesen ganado. Después de varios zooms "desprolijos" —homenajes explícitos a varios spaghetti westerns de los años 60 y 70—, vemos a los mismos esclavos encadenados del inicio

caminando de noche, dando a entender que han estado haciendo una caminata sobrehumana. En este contexto es imposible no sentir un placer catártico cuando estos mismos esclavos logren vengarse de sus esclavistas. Y en este contexto también es fácil ver a Django como una suerte de ángel de la venganza, alguien que no solamente va a matar blancos explotadores, sino que también va a despertar, gracias a sus acciones, una semilla revolucionaria.

Django se va haciendo muy consciente de esto, por eso siempre que tiene la oportunidad va a matar blancos delante de negros para que ellos vean lo que hace y terminen imitándolo[44]. La idea de presentar a Django como una suerte de figura mesiánica espectacular va a ser una constante en esta película, y se va a transformar en un recurso que, al volverse tan reiterado, es un poco molesto. Ahí está como ejemplo la música de Morricone remarcando la primera venganza de Django a los Brittle, o las trompetas triunfalistas cuando llega a Candyland, o la canción "Too Old to Die Young", utilizada para mostrar a Django corriendo a caballo con su escopeta, o la música triunfalista que se escucha cuando vemos a Django reencontrarse con su mujer después de que esta pensara que él había sido atrapado por los hermanos Brittle. De hecho, una de las falencias que tiene *Django sin cadenas* está en su musicalización.

Acá las canciones funcionan muchas veces como una suerte de remarcación de un sentido demasiado evidente. Molesta que un director tan creativo en el área de las bandas de sonido ponga la canción "Freedom" cuando Django recuerda las veces que quiso escaparse con su esposa a otra parte, o utilice de forma reiterada música de Morricone para un spaghetti western. Incluso los anacronismos de poner música soul o rap en una película que transcurre en el siglo XIX funcionan de manera convencional. Cuando en *Bastardos sin gloria* suena "Cat People" en el clip de Shoshanna, se siente el riesgo de poner un insert de canción rockera en una película que transcurre en la Segunda Guerra y que hasta ese momento casi había prescindido de este tipo de música. En cambio, la utilización de la canción "I Got a Name", de Jim Croce en un clima de

44Esto de no obligar a un negro a rebelarse sino tratar que este aprenda a hacerlo por sí mismo es copiado —como tantas otras cosas— de lo que hace su mentor, el dentista Dr. Schultz. Cuando empieza la película, Schultz, luego de matar a un esclavista y herir a otro, les dice a los negros encadenados que tienen dos opciones: o salvan a la persona que los estuvo azotando llevándola al médico más cercano, o le pegan un tiro y se fugan a otra parte del país más beneficiosa para ellos. Los negros escuchan lo que dice Schultz y obviamente optan por la segunda opción.

western muestra una película que desde el principio hasta el final juega con los anacronismos sonoros.

Quizás sea este mismo convencionalismo narrativo el que hace que, curiosamente, Tarantino prescinda de la estética de su admirado —y muy poco clasicista— Sergio Leone en un spaghetti western. En lugar de eso, construye una película que le debe mucho menos a este director que a otros representantes del género como otros dos sergios: Sollima y, sobre todo, Corbucci, realizadores que cultivaron los spaghetti westerns más políticos. De Leone quizás queden como rasgos formales los flashes de recuerdos de Django —que aparecen de manera repentina, como pasa en las películas de Leone— a los que Tarantino filma con otra cinta de película —uno de los pocos momentos de *Django sin cadenas* en los que existe una variación estilística abrupta, como podría pasar en *Kill Bill* o *A prueba de muerte*—. Si sacamos cuestiones como esas más algunas excentricidades, *Django sin cadenas* es la propuesta de narración más clásica que haya dado QT. Y si bien su ritmo es desparejo (la película pierde agilidad cuando Django y Schultz llegan a Mississippi), se agradece que posea la virtud de tener un tono que permite que un film sobre la esclavización de los negros pueda ser visto de forma amena.

Quizás una de las bases más importantes para que este ritmo pueda sostenerse está en el humor, que muchas veces consiste, curiosamente, en lo mismo que sostiene su tensión: el contraste entre los modos refinados y la brutalidad de los actos. Stephen hablando con total naturalidad acerca de quemar las sábanas luego de que Django duerma en ellas, el asombro del dueño de la cantina cuando ve a un negro entrar a un bar, la forma en que Schultz intenta racionalizar un negocio al principio del film (mientras habla de "asesinato por defensa propia frente a testigos", en un momento en el que eso claramente no tiene ningún peso) son algunos ejemplos de ello. Una de las partes humorísticas más celebradas tiene lugar en la escena de la banda de Big Daddy, en la que se mezcla lo épico de una búsqueda de dudosa justicia (con música grandilocuente de fondo) con la ridiculez de estar discutiendo acerca de si vale la pena usar sacos en la cabeza con el costo de no poder ver incluido. Ese momento, filmado con un timing cómico soberbio, también parte de la idea de satirizar *El nacimiento de una nación*, de Griffith, película a la que *Django sin cadenas* se permite burlar permanentemente al

describir a los blancos sureños de la América del siglo IXX —esos que Griffith enaltece — como un grupo de brutos.

A algunos esta mezcla humorística de una película sobre el esclavismo con spaghetti western les resultó particularmente atractiva. Uno de los primeros casos fue el director Peter Bogdanovich, quien de buenas a primeras la declaró como una obra maestra. Pero por supuesto que no todos aprobaron esta fusión. Uno de los ejemplos más contundentes fue el de Spike Lee, quien declaró que no vio ni vería la película porque la historia de sus ancestros no podía ser tomada como "un spaghetti western de Sergio Leone". Sin embargo, esas razones no parecen atendibles. La propia historia del cine de género ha trabajado miles de veces sobre bases históricas trágicas, y no hay razones para pensar que la época esclavista americana debe estar cubierta por un aura de sacralidad: Buster Keaton hizo una comedia slapstick en medio de la Guerra Civil; Mizoguchi realizó un melodrama familiar para contar la historia de la esclavitud en Japón; Demy filmó un musical en tiempos del conflicto francés con Argelia; y Christensen hizo una película de terror tomando como base los horrores de la persecución a las mujeres durante el período de quema de brujas. Si nos proponemos abarcar más disciplinas artísticas veremos que Víctor Hugo planteó melodramas y aventuras en tiempos de persecución en la época de la revolución francesa, Poe escribió relatos de horror tomando como base pestes reales, y Shakespeare realizó historias de tiranos históricos en medio de melodramas políticos.

La única diferencia es que el tema de la esclavitud casi nunca había aparecido en la gran pantalla, de ahí, que ante la novedad de ese abordaje histórico, haya habido gente que pensara que tenía que ser tomado de manera más realista. Como eso no pasa en *Django sin cadenas*, surgió otro ejercicio: ver cuánto de veraz, cuánto de dudoso y cuánto de exagerado o directamente falso había en la película.

Está claro que los lentes de sol, la pajita (un chiste de la película que pasa casi inadvertido en una primera mirada), la dinamita, la canción "Para Elisa" de Beethoven, la cerveza con tapa de metal que toma el esclavo mandingo y la propia pelea mandingo (cosas que nunca se comprobaron como ciertas, pese a que hay una película sobre la esclavitud americana de Richard Fleischer que gira en torno a este tema y que la propia *Django sin cadenas* homenajea) están entre las licencias tomadas por QT. No obstante, hay cuestiones verídicas que nunca se habían visto antes en el cine. Torturas como la

“caja caliente”, el brutal ejercicio del emperramiento de esclavos o la castración, o la lectura de pasajes de la Biblia que alaban la esclavización durante el azotamiento eran prácticas comunes que nunca se habían visto en pantalla. De hecho, cuando a QT se le cuestionaron los niveles de violencia que tiene el film, dijo que, si se investiga un poco ese período de la historia americana, se verá que podría haber sido muchísimo más violento (y tenía razón).

Hay otras dos cuestiones que la película muestra y que son históricamente ciertas: la idea de que en esos tiempos existían “niveles de esclavitud” —en general, los abordajes en el cine sobre los esclavos tienden a pensar que todos los esclavos tenían el mismo trato—, e incluso del hecho de mostrar a un europeo poniéndose del lado del esclavo —en el siglo XIX hubo muchos movimientos europeos que estaban en contra de la esclavitud americana—.

Más allá de las discusiones que giraron alrededor de *Django sin cadenas*, más allá incluso de algunas declaraciones polémicas de Tarantino antes y después del estreno (entre ellas, una tremendamente desacertada valoración acerca del director John Ford que fue respondida con gran lucidez por Kent Jones), lo cierto es que esto no impidió que la película cosechara premios y fuera un enorme éxito de taquilla. *Django sin cadenas* recaudó, solo en los cines de Estados Unidos, 160 millones de dólares, una cifra incluso más alta que la que cosechó *Bastardos sin gloria*. Y si bien había preocupación por parte de los hermanos Weinstein y la productora Columbia acerca de que la película no tuviera éxito internacional debido a lo local de su temática (razonamiento extraño si tenemos en cuenta que nada les impidió a *Forrest Gump*, *Lo que el viento se llevó* y otras centenas de películas de Hollywood localistas tener una enorme repercusión fuera del circuito americano), *Django sin cadenas* fue enormemente popular en países europeos, asiáticos y latinoamericanos. Incluso en Estados Unidos se lanzaron juguetes de la película, algo que la propia compañía terminó cancelando porque creyó que un juguete sobre un esclavo negro podía llegar a considerarse ofensivo.

Por el lado de los premios, la película también fue exitosa. Tarantino obtuvo el Oscar al Mejor Guion y Waltz obtuvo de nuevo un premio de la Academia al Mejor Actor de Reparto. La celebración de Waltz no se limitó solo a la Academia; incluso los críticos

más feroces de *Django sin cadenas* se vieron sorprendidos ante la interpretación de este actor, como se habían visto ya impresionados con su Hans Landa tres años atrás.

La sorpresa residía en que el Dr. Schultz y Landa eran personajes completamente antitéticos. Si Landa era un psicópata con un ego desmedido que aprovechaba el caos de la guerra pura y exclusivamente para su propio beneficio, el Dr. Schutz, pese a sus mencionadas ambigüedades, era alguien que pensaba más que nada en las injusticias de su entorno. El contraste entre Landa y Schultz se hace muy evidente en el momento en que el Dr. Schultz se reúne con Broomhilda, le ofrece un vaso con agua y le dice que va a hablarle en alemán para que las personas de las otras habitaciones no entiendan de qué está hablando. La escena dialoga, obviamente, con el inicio de *Bastardos sin gloria*, en el que Landa le "quitaba" la leche al francés y hablaba en inglés no para beneficiarlo sino, por el contrario, para matar a su familia. Por otro lado, si en el inicio de *Bastardos sin gloria* lo primero que hacía Landa era separar al padre de su mujer y sus hijas, en *Django sin cadenas* Schultz une, por primera vez después de muchos años, a un marido con su mujer.

Lo curioso es que, pese a esta antítesis, los personajes terminan teniendo varios puntos en común: ambos son políglotas y amantes del lenguaje (uno de los chistes de *Django sin cadenas* es que Schultz, un extranjero, tiene más vocabulario que la mayoría de los americanos nativos), utilizan la amabilidad impostada como armas —Landa lo hace para intimidar, Schultz lo hace para distraer a la persona que no espera que un dentista amable y refinado sea capaz de ser tan determinado con su pistola—, y los dos terminan desatando masacres que en principio parecerían imposibles para ellos: el empleado nazi que de pronto decide ser el principal responsable del asesinato de Hitler, por un lado; el hombre controlado, siempre dueño de la palabra justa, capaz de provocar un desastre al matar a Calvin Candie.

QT se lamentó de que en los Oscar se haya dejado de lado a Jamie Foxx como mejor actor; lo cierto es que la actuación de Foxx acá es sobria y correcta, pero —y este es otro de los problemas de la película— su interpretación queda opacada no solo frente a la de Waltz sino también frente a la de Leonardo DiCaprio y Samuel L. Jackson.

El Calvin Candie de DiCaprio es alguien al que el propio Tarantino, en una entrevista concedida a la *Rolling Stone*, manifestó odiar como nunca antes había odiado a ningún

villano. Aunque también aduce que, en el fondo, Candie es un pobre tipo, alguien que no tuvo otra opción —por crianza, por herencia, por contexto— que ser un esclavista. De hecho, el monólogo de la calavera de Ben nos ubica en la condición temible, patética y trágica de este rico que se mueve en un entorno que parece haberlo llevado a ese lugar. Candie es el único blanco esclavista de *Django sin cadenas* al que Tarantino intenta entender como producto de un contexto, algo que pasa siempre con los nazis en *Bastardos sin gloria* pero que en este spaghetti western —mucho más entregado al estereotipo del esclavista como villano puro— brilla por su ausencia. Si uno analiza el personaje, va a ver que tiene mucho de triste y patético, en la manera en que vive en su burbuja rodeado de obsecuentes —la escena en la que le festejan exageradamente el chiste malo es hasta incómoda— y en su ignorancia que quiere ser escondida tras una fachada de cultura que se cae a pedazos —¿qué más triste que un hombre que dice ser francófilo y no sabe una palabra de francés?—. El actor supo comprender este aspecto de Candie a la perfección, de hecho el momento actoral más alto de DiCaprio en esta película se da cuando el personaje se ve intelectualmente humillado por Schultz, quien debe aclararle que Alejandro Dumas tenía sangre africana. A partir de allí, vemos reflejado con una sutileza actoral enorme el feroz resentimiento de alguien que no soporta su propia ignorancia.

Más atractivo como personaje es el propio Stephen, interpretado con maestría por Samuel L. Jackson, que funciona como el perfecto reverso de los esclavos racistas de *El nacimiento de una nación*. *Django sin cadenas* fue la tercera colaboración importante que este actor realizó con Tarantino. Entre *Jackie Brown* y *Django*, Jackson había aparecido brevemente en *Kill Bill* (hace de organista en una iglesia) y como relator en off en *Bastardos sin gloria*. El Stephen de *Django sin cadenas* es uno de los personajes más destacables de la carrera del actor y uno de los puntos más altos de toda la película.

No es casual que, en una película que está obsesionada con las máscaras, el verdadero villano no sea el amo de la casa sino el sirviente Stephen. Si Calvin es un pésimo actor incapacitado de disimular sus falencias, Stephen, por el contrario, es capaz de simular un defecto —su cojera— como una ingeniosa forma de intimidación, y demuestra al mismo tiempo que es un gran detector de simuladores. De hecho, su inteligencia se muestra en la forma en que descubre que Broomhilda y Django tienen una relación. Sin embargo, la película muestra que su mayor logro es ser el jefe de Candyland en las

sombras, alguien que por momentos incluso parece estar por sobre la figura del propio Calvin Candie. Para un personaje así, qué mejor representación que ese plano secuencia que lo muestra cruzando del sector esclavo al aristócrata y como alguien capaz de moverse en los dos mundos con total naturalidad; o esa escena breve en la que Stephen espera a Calvin Candie en la biblioteca con brandy en mano en una postura que parece mucho más la de un líder que la de un sirviente.

¿Y qué hay de la trascendencia general que puede tener hoy *Django sin cadenas*? Si bien es demasiado pronto para contestar esta pregunta, sí puede empezar a sospecharse que se va a transformar en una película pionera de una serie de largometrajes que hablen de la esclavitud en Estados Unidos. Meses después del estreno de *Django* hubo dos películas que, directa o indirectamente, tocaron esta temática: *El mayordomo*, biopic de Lee Daniels sobre un mayordomo negro de la Casa Rosada, y *12 años de esclavitud*, del inglés Steve Mcqueen.

En cuanto a Tarantino, las últimas noticias destacadas recibidas al cierre de la edición de este libro tienen que ver con que recibió el Premio Lumière a la Trayectoria. Antes y después de la recepción de ese premio, Tarantino estuvo hablando de varios proyectos a futuro. El primero de ellos es una película histórica acerca del desembarco en Normandía. El segundo es el muy demorado volumen 3 de *Kill Bill*, que, según lo que relató Tarantino, consistirá en mostrar a la hija ya crecida de Black Mamba (Vivica Fox) convertida en asesina despiadada gracias al entrenamiento de Sophie Fatale (Julie Dreyfus, cuyo personaje fue mutilado por Beatrix) y dispuesta a vengarse de Kiddo. En otra entrevista que dio para televisión, Tarantino mencionó la posibilidad de hacer un western llamado *Badlanders*.

Finalmente, el proyecto que terminó imperando fue otro western cuyo título es *The Hateful Eight*. La historia de este proyecto es conocida: Tarantino escribió la película y se la pasó a un grupo muy reducido de actores. Al otro día, el guion se había filtrado en la web, desatando la furia del realizador. A partir de ese momento, Tarantino dijo que por este hecho no lo filmaría. En vez de eso optó por hacer lecturas públicas del guion con los actores que había contactado para que trabajaran en ella.

Según Tarantino, la buena recepción del público cuando escuchó el guion hizo que quisiera filmarlo tal y como estaba, alterándole solo su final. El elenco —al menos el

confirmado—por ahora cuenta con actores como Samuel L. Jackson, Jennifer Jason Leigh, Kurt Russell, Tim Roth, Michael Madsen, Bruce Dern y Zöe Bell. O sea, es un elenco que en su gran mayoría ha trabajado con Tarantino.

No es lo único familiar con lo que va a trabajar el realizador. Si se lee el guion (fácilmente conseguible en la web), podrá observarse que la película vuelve a una lógica muy similar a la de *Perros de la calle*, que consiste en reunir a un grupo de personajes violentos en un espacio cerrado y esperar que sus pasiones criminales terminen desatando una tragedia.

La decisión es en principio curiosa: un cineasta que en los últimos años vino haciendo películas cada vez más costosas decide hacer un largometraje que evoca a sus principios como director y que a simple vista pareciera ser mucho más barato que cualquiera de sus proyectos anteriores. De hecho, lo único que parece costoso de *The Hateful Eight* es el planteo de filmarla en Super Cinemascope y en 70 mm, una excentricidad que ya fue probada por cineastas como Paul Thomas Anderson en *The Master* y que, en el caso de QT, obedece también a una idea de defender el fílmico frente al avance del digital. El propio guion señala que la película empieza con una imagen de exteriores filmada en “el más bello e impactante 70 milímetros de Super Cinemascope”, acaso como una forma de que Tarantino se recuerde a sí mismo como un cineasta que aún hoy, en su octava película, tiene el deber de seguir pensando en grande.

Sobre el argumento y los personajes —que a priori no son muy del gusto de quien escribe estas líneas— preferiríamos no extenderme demasiado. Es imposible saber el resultado de una película tras leer un primer guion: son muchas las cosas que se modifican durante el rodaje y, sobre todo, es mucho lo que la puesta en escena y la dirección de actores puede hacer para alterar un diálogo de guion.

En todo caso, lo interesante de todo este asunto es que después de más de veinte años de carrera, siete largometrajes, infinidad de declaraciones, participaciones en cortos y programas de televisión y producciones para amigos, cada película de Tarantino sigue siendo tomada como un evento que genera una enorme expectativa en público de todo tipo. Dirán algunos que parte de esta expectativa está también generada por el hecho de que Tarantino se ha vuelto un experto en hacer marketing de sí mismo. Hasta hace poco, sin ir más lejos, QT comenzó a insistir una y otra vez con que dejaría de filmar en pocos

años más y que el número de películas no pasaría de diez. Que su próxima película sea la octava e incluya en su título el número ocho parece estar anticipando que su carrera está cerca del final.

Si tomamos esta promesa como cierta, entonces habrá que pensar que, en el peor de los casos, lo que pueden quedar son tres películas finales malas e intrascendentes. Aun si esto fuese así, el corpus que deja atrás es una de las filmografías más influyentes de los últimos años, por un estilo que marcó a fuego la década del 90, varios villanos extraordinarios y la rareza de un director que se convirtió en uno de los pocos realizadores estrella de la historia del cine. Lo ame o lo odie, nadie podrá decir que Tarantino tuvo una carrera del montón.

Hernán Schell es un docente, guionista y crítico de cine argentino. Trabaja desde hace trece años en diferentes medios (Revista Ñ, La Nación, La Ventana Indiscreta, el sitio web A Sala Llena) y desde hace diez es colaborador mensual en la revista especializada El Amante | Cine.

Hace diez años se desempeña como docente, habiendo dictado cursos presenciales y a distancia sobre directores como David Cronenberg, Quentin Tarantino, John Carpenter, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Sergio Leone, Nagisa Oshima, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Tim Burton y Martin Scorsese, así como cursos extensos sobre Historia del Cine, Nouvelle Vague, Cine Italiano y Análisis de Films. Como docente a distancia, ha trabajado para Ártica - Centro cultural online, donde ha impartido tanto cursos personalizados como cursos abiertos y masivos en los que participaron miles de personas de todo el mundo.

Especializado en cine de terror, ha escrito un libro sobre David Cronenberg publicado por Editorial Fan. Como guionista ha trabajado para la productora Cohn y Duprat; y con el estudio de animación Mundoloco. Actualmente tiene en proyecto dos e-books a publicarse en 2016: uno donde recopila sus artículos aparecidos en medios escritos y otro sobre su cánon personal.

Esperamos que hayan disfrutado el libro. Si bien el mismo es de lectura gratuita, pueden contribuir monetariamente a esta cuenta bancaria perteneciente a su autor.

Cuenta del banco Santander Río: 132-364492/0

CBU: 0720132188000036449204

Beneficiario: Hernán Schell